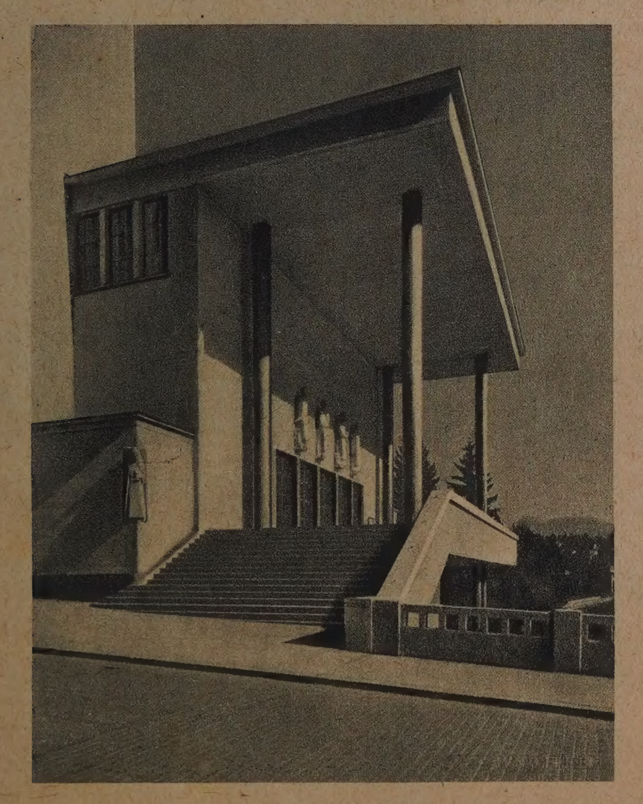
RECONSTRUIRE LES ÉGLISES

IV

L'exemple de la Suisse alémanique



L'ART SACRÉ

Revue mensuelle

Nouvelle série

1-2

Janvier-Février 1947

L'ART SACRÉ

Revue mensuelle

Fondée en 1935 par G. Mollard, J. Pichard et L. Salavin
Dirigée par le R. P. Couturier (actuellement en Amérique) et le R. P. Régamey, dominicains.

Seule revue française d'art religieux
Un des organes du Centre de Pastorale Liturgique (ainsi que « La Maison-Dieu »)

Fera paraître en 1947, 12 numéros en 8 livraisons de 48 pages chacune,
consacrés en majeure partie à un sujet spécial.

Le Programme de l'église à reconstruire (« Reconstruire les églises » IV et V) :

L'exemple de la Suisse alémanique (nos 1-2, janvier-février).
Possibilités modernes. La décoration de l'église (n° 12, décembre).

Sauvegarde, restauration, digne présentation du Patrimoine sacré :

Le zèle de la Maison de Dieu (n° 3, mars).

Regard spirituel sur l'art :

La recherche du sacré dans l'art contemporain (enquête dirigée par M. J. Pichard, nos 4-5, avril-mai).

La musique religieuse :

Le Chant sacré (sous la direction du R. P. Florand) (n° 6, juin).

Education artistique :

L'académisme et ses méfaits (nos 7-8, juillet-août).

A l'occasion du Congrès National de Pastorale Liturgique :

L'église, Maison du Peuple de Dieu (n° 9, septembre).

A l'occasion de la grande exposition du Vitrail français :

Vitrail (nos 10-11, octobre).

Les Chroniques embrasseront tout le champ de l'art sacré, depuis l'initiation artistique et la réflexion sur les leçons des maîtres jusqu'à l'information sur l'art contemporain, sans oublier Poésie, Théâtre, Cinéma...

Le fascicule : 90 francs.
Abonnement : 1 an, France : 600 fr., Etranger : 700 fr.

Depuis la Libération, « l'Art Sacré » a publié deux séries de :

CAHIERS DE L'ART SACRÉ

1re série :

I. Reconstruire les églises : I. L'esprit et les principes.
L'Eglise dans la Cité (*épuisé*).
II. Peintures romanes françaises (*épuisé*).
III. Œuvres nouvelles et artistes nouveaux (*épuisé*).
IV. Reconstruire les églises : II. Le plan de l'église et du centre paroissial 32 p., 40 fr.

2e série :

V. L'éclairage des églises, 32 p., 60 fr.
VI. Problèmes de musique sacrée, 48 p., 90 fr.
VII. Tendances actuelles de l'art chrétien, 48 p., 90 fr.
VIII. Points de vue actuels sur l'art ancien, 32 p., 60 fr.
IX. L'éducation artistique du clergé, 32 p., 60 fr.
X. Reconstruire les églises : III. Formes de l'architecture religieuse moderne, 48 p., 90 fr.

Souscription à la 2e série : 360 fr.

" L'ART SACRÉ " EST COMPLÉTÉ PAR DEUX COLLECTIONS :

NEFS ET CLOCHERS

(*voyez le compte rendu p.* 43)

L'ART ET DIEU

Cette collection publiera les études trop développées pour paraître dans la revue :

Paru :
I. François FLORAND, O.P. — *L'œuvre d'orgue de Jean-Sébastien Bach.* Préface de Marcel Dupré, in-8° 252 p., 4 h. t., : 220 fr.

A paraître :
II. Pie REGAMEY, O. P. — *Le sens chrétien dans l'art.*

AUX ÉDITIONS DU CERF
29, boulevard de Latour-Maubourg, Paris (7e)
C. P. Paris 1436-36.

Sur la couverture : Porche de Saint-Charles de Lucerne, par Fritz Metzger. V. p. 6 et 8.



Karl Moser. Saint-Antoine de Bâle (1929).

La Suisse alémanique est, à notre connaissance, la seule région où l'on reçoive l'impression vive d'une architecture religieuse en pleine maturité.

Les solutions qui y prévalent ne sont assurément pas les seules que suggèrent logiquement les données actuelles (voyez à ce sujet le *Cahier de l'Art sacré* N° 10, dont la présente documentation n'est qu'un complément). On peut discuter sur quantité de points. On doit critiquer certaines choses. Il faut surtout tenir compte du tempérament différent du nôtre.

Tout cela admis, il apparaît que la Suisse alémanique est seule aujourd'hui à présenter un aussi grand nombre d'églises admirables, complètement dégagées des compromis où l'on reste d'ordinaire empêtré ailleurs, et offrant, avec la rigueur d'une discipline parfaitement consciente de ses principes et de ses moyens, une variété de partis adaptés délicatement à la diversité des cas.

Aujourd'hui, c'est entre Saint-Gall, Lucerne et Bâle qu'il faut aller pour voir adulte l'architecture religieuse, comme à la fin du XIIe siècle il fallait circuler dans la région de Paris.

Les qualités qui frappent à première vue quand on visite ces églises, apparaissent toujours plus fortement à mesure qu'on les étudie, et cela dans ces trois lignes : la logique constructive, l'adaptation aux exigences de la liturgie et de la piété, l'expression de la sensibilité actuelle.

On s'engagera donc nécessairement dans cette voie, en France comme ailleurs. Mais avec quel retard ? Dès maintenant, le retard est de dix ou douze ans. On a l'impression que ni nos architectes, ni les autorités civiles ou religieuses dont dépend la reconstruction de nos églises, ne s'en rendent compte. Si l'on n'insiste, ce sont leurs successeurs qui s'en aviseront quand la reconstruction sera faite et que ces successeurs devront s'accommoder d'églises médiocres ou même ridicules.

Là-bas, les expériences sont faites et mieux que des expériences : les réalisations sont couramment excellentes.

Il faut que quiconque est responsable d'une église à construire aille étudier les exemples qu'offre la Suisse alémanique.

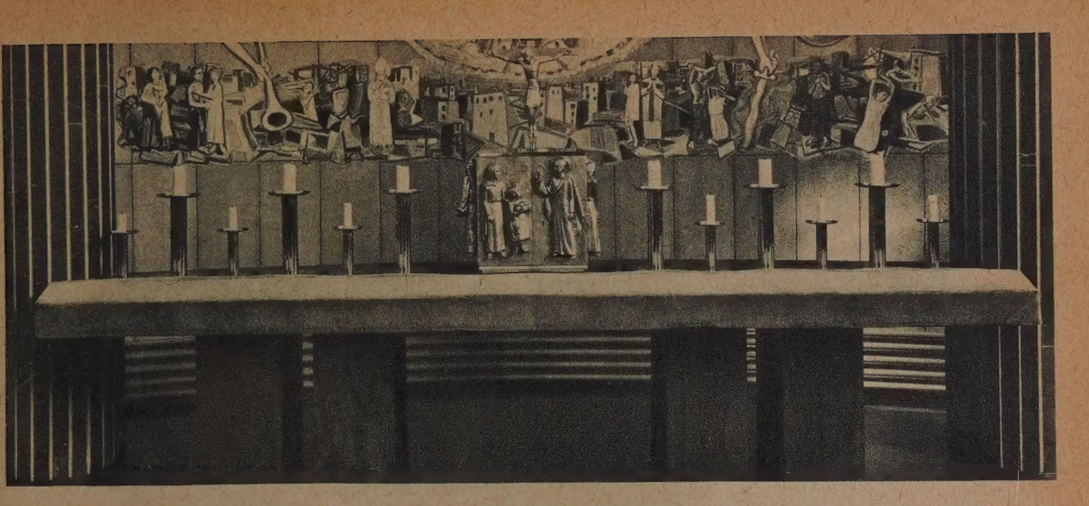
Nous nous adressons surtout à ceux qui auront à juger les plans de nos futures églises. Car il se trouvera certainement chez nous quelques architectes pour proposer des plans conçus selon cet esprit. Trop de facteurs agissent dans ce sens, trop d'architectes français sont allés eux-mêmes en Suisse ou ont assez d'imagination pour se rendre compte de l'effet que font réellement les édifices qu'ils connaissent par des photos et des plans. Maïs c'est une imagination très vive, nourrie par une longue pratique qu'il faut pour cette interprétation des images. Cette sorte d'architecture est construite sur des plans qui paraissent excessivement secs. Il y a cent à parier contre un que les jurys, les commissions, les autorités diverses refuseront toujours chez nous de tels plans (1).

La documentation que nous livrons exige elle-même de l'imagination pour qu'on se représente dans l'air, dans la lumière, dans la vie, avec le jeu des couleurs et des matières, l'impression que ces églises produisent, leur qualité humaine et religieuse. Nous supplions donc une fois de plus les autorités responsables d'aller la constater sur place.

---

(1) Je me rappelle fort bien la gêne que me causèrent les premiers que je vis, il y a quelque quinze ans.

P.-R. R.



F. Metzger. Autel de Saint-Charles de Lucerne. Tabernacle sculpté par Schilling. (On aperçoit le bas du Jugement Dernier peint par Hans Stocker).
Photo Schneider, Lucerne

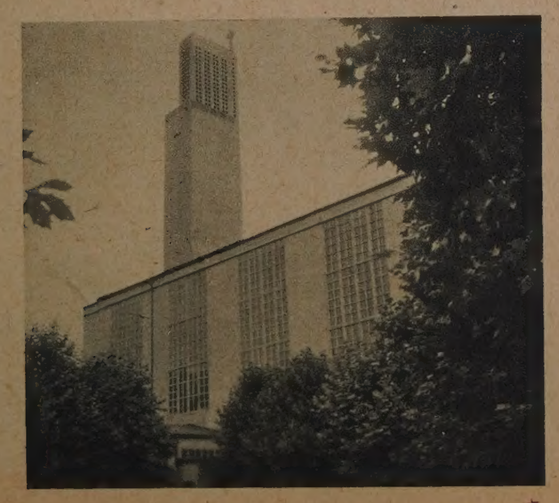
LES ORIGINES ET LE MILIEU

On peut trouver dans *L'Art Sacré* de mars 1939 quelques précisions historiques sur les origines de cette architecture religieuse de la Suisse alémanique. Rappelons que le premier monument marquant fut l'église Saint-Antoine de Bâle, élevée par le Professeur Karl Moser en 1929 (cf. *Cahier de l'Art Sacré*, n° 1, p. 17).

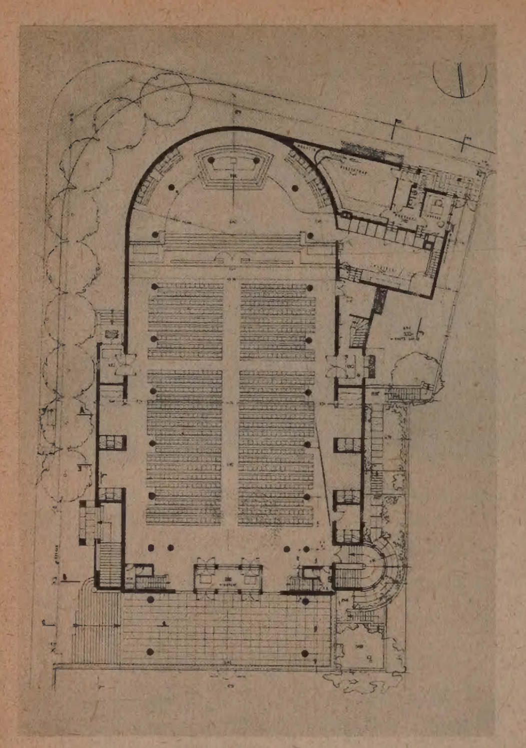
Moser avait jusque là construit des églises et d'autres édifices fort disgracieux, notamment le bâtiment du Polytechnicum qui domine Zurich et où il enseignait. Il eut la joie de se dégager lui-même de toute la confusion de son époque et de donner, avant de mourir, un véritable chef-d'œuvre. Il s'y conforma enfin, sans compromis, aux principes excellents qui l'avaient inspiré dans son enseignement. Il était du reste stimulé par de jeunes architectes qu'influençaient Perret, Le Corbusier et les « fonctionnalistes » de l'architecture civile allemande et hollandaise. Il eut le courage d'appliquer à un édifice religieux les procédés constructifs qui valent partout, mais qu'on n'employait qu'en des ouvrages profanes.

Il se souvint évidemment du Raincy (cf. *Cahier de l'Art Sacré* n° 10), dans la division des trois nefs inégales séparées par des poteaux et dans l'immense vitrage qui constitue une des faces latérales.

Mais il n'adopta pas le parti si gracile qui fait le charme incomparable du Raincy, il donna plus de consistance à la couverture divisée en



Saint-Antoine de Bâle (du côté de la cour).



Plan de Saint-Charles de Lucerne.

caissons, et par suite aux poteaux. Ses crédits lui permettaient d'accorder au vaisseau une élévation supérieure. D'une façon générale, il chercha un caractère plus puissamment monumental. Ici de grands murs nus apparaissaient et déjà une différence nette entre les deux cloisons latérales, l'une entièrement vitrée, l'autre percée de baies très amples, mais offrant une forte proportion de muraille. Cet art de traiter différemment dans une même église les deux cloisons latérales sera une des ressources des successeurs de Moser. Tout dans son église mériterait une observation attentive, et le soin avec lequel tout était étudié donna une leçon qui ne fut pas perdue.

Le milieu artistique était favorable. De saines disciplines supplantaient l'académisme dans l'enseignement officiel. Les jeunes architectes ne pouvaient pas concevoir les églises autrement que logiques et nettes. Mais le milieu ecclésiastique n'était pas mieux préparé qu'ailleurs à leur faire bon accueil. Encore maintenant, il a généralement le goût de ce que, dans les pays de langue germanique, on appelle *Kitsch*, c'est-à-dire la plus basse qualité artistique avec des intentions sentimentales vulgairement accusées. Lorsqu'on visite les églises de la Suisse alémanique, on les voit quelquefois déparées par l'équivalent de notre art « Saint-Sulpice ». On reçoit les doléances des architectes qui ont eu souvent à lutter pour faire admettre les exigences les plus élémentaires, qui, parfois, ont dû se soumettre à des prétentions fâcheuses, ou même dont les œuvres ont été odieusement défigurées.

Si l'architecture religieuse moderne s'est si admirablement épanouie, c'est, d'une part, parce qu'il s'est trouvé quelques prêtres éclairés pour la comprendre et lui faire confiance, c'est surtout parce que l'enseignement du Polytechnicum de Zurich et les influences que nous avons dites (auxquelles on pourrait en ajouter d'autres convergentes, notamment celle de Rudolf Schwartz) ont formé des architectes affranchis des errements récents et forts d'une doctrine saine. Heureux pays où le client ami du Kitsch ne trouve guère d'architectes à son goût! Peu à peu l'évidence des qualités qui recommandent la nouvelle architecture la fait apprécier du clergé.

SAINT-CHARLES DE LUCERNE

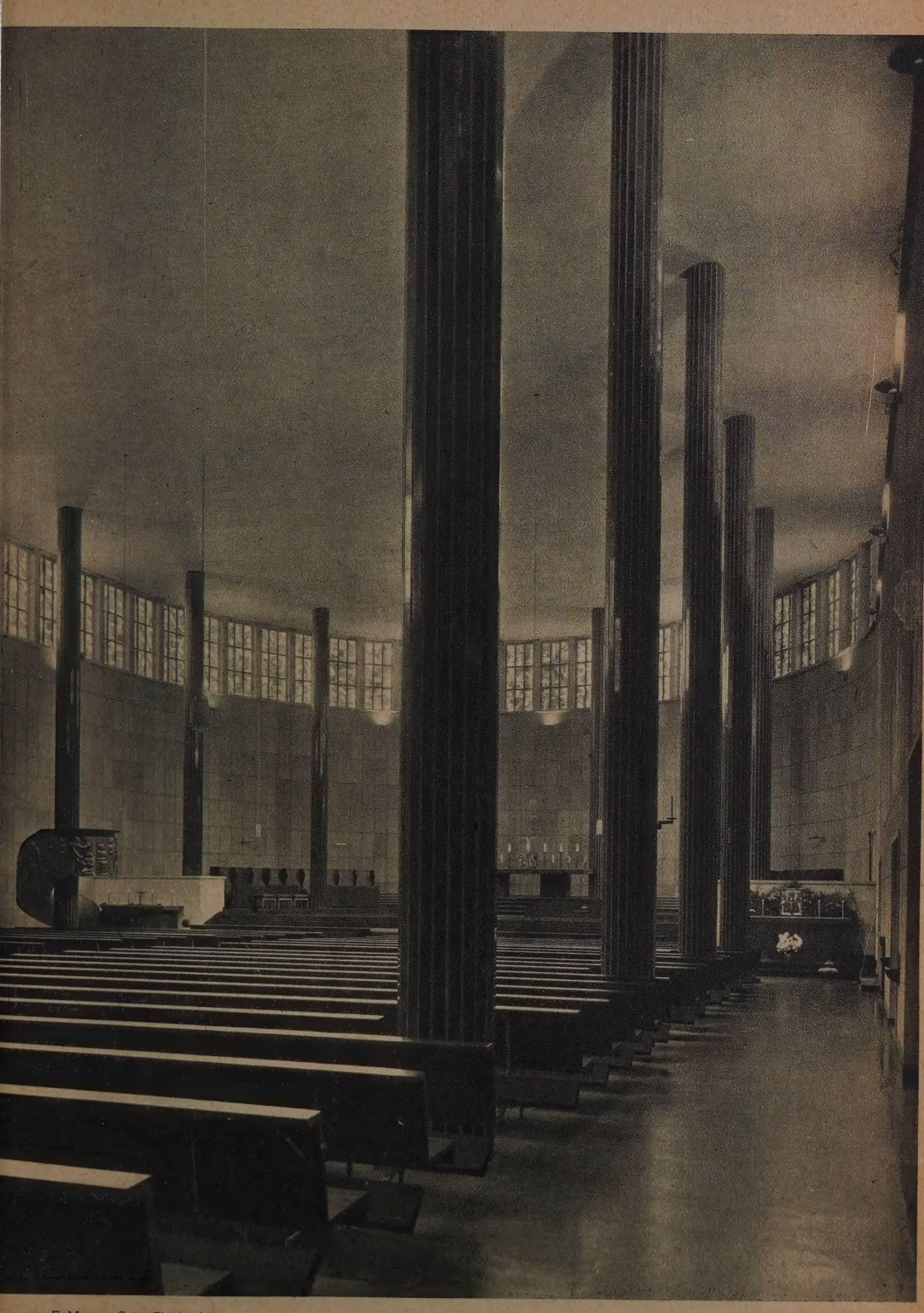
Le grand chef-d'œuvre fut réalisé dès 1933, dans un faubourg de Lucerne, au bord de la Reuss. Ce fut l'église Saint-Charles, qui révéla un jeune élève de Karl Moser, Fritz Metzger, architecte à Zurich.

Le parti est extrêmement simple. L'église haute est un parallélépipède rectangle complété par une abside demi-circulaire. Elle est couverte d'un plafond absolument uni que contribuent à porter des poteaux de béton formant une ligne parallèle au mur et déterminant de chaque côté de la nef une galerie de circulation. Le parti pris de simplicité, éliminant tout détail inutile, est rigoureusement accusé. L'œuvre cependant ne produit pas une impression d'indigence, au contraire.

Dès qu'on l'aperçoit, on sent qu'elle a été méditée pour son *ambiance*, elle a quelque chose de lyrique. Elle s'accorde avec l'impétuosité de la rivière, avec le fracas des trains électriques qui passent sur l'autre rive, dans cette vallée encaissée. Elle fait face, dans un mouvement d'élan, à cette force de la nature, à ce tumulte de la civilisation moderne, aux montagnes, au ciel. Le clocher, sec assurément, mais d'une vive élégance dans la



Clocher de Saint-Antoine de Bâle.



F. Metzger. Saint-Charles de Lucerne avant l'exécution des peintures de H. Stocker qui font une bande parallèle à celle des vitraux (cf. p. 8).
Photo Friedel, Sursee.



Une ordination à Saint-Charles de Lucerne.

lumière, s'élève net, franc, dégagé. Le prolongement en un très ample auvent du plafond de l'église haute, au-dessus d'une terrasse d'accès où l'on monte par de larges degrés, est une des plus nobles choses de l'architecture de tous les temps (v. couverture). C'est là une de ces idées si simples et elle est traitée avec une telle simplicité qu'on n'en éprouve nul étonnement.

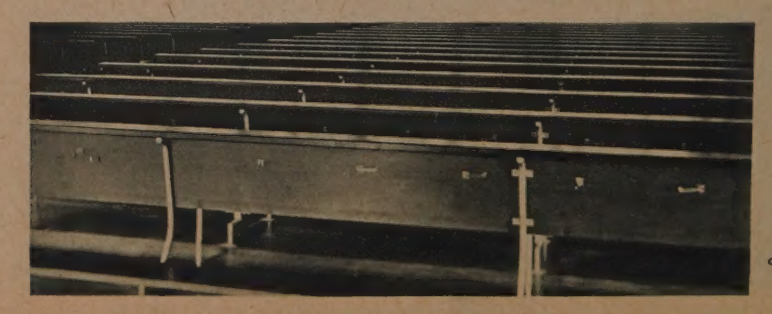
On bénéficie de sa vertu sans prendre garde à la trouvaille qu'elle fut. Ce porche est d'une éloquence incomparable. Il est ouverture à l'air, à la lumière, à la vie. il y mêle pour ainsi dire l'église. Et il est accueil, il est appel. Il éveille tout de suite un besoin de générosité. Metzger nous a dit : « L'idée m'en est venue en méditant le *Pater*. Cette prière *commence par ce qu'il y a de plus grand*. Notre Père qui êtes aux cieux!... » On sentira toujours dans les œuvres de cet architecte qu'elles procèdent de la ferveur et de la magnanimité. Mais avec quelle discrétion, quelle pudeur, quelle absence de sentimentalité, quelle austère maîtrise.

On entre, par l'une de ces nombreuses portes qui assurent à la foule un dégagement rapide, et l'on est saisi par le sentiment du sacré, que l'architecture religieuse d'aujourd'hui nous procure si rarement. Elle est causée comme toujours, par le rythme largement affirmé, scandant un ample espace. Ce sont les poteaux qui en font l'office, et l'art des sacrifices, d'ordinaire ignoré des architectes actuels, leur assure toute leur éloquence.

Il est à peine nécessaire de faire remarquer l'intelligence du parti adopté, son adaptation parfaite au culte paroissial, la dignité de l'autel (auquel nous reprochons seulement, comme à celui de Bâle, la multitude des petits chandeliers), combien les cérémonies sont visibles, et comme elles peuvent se déployer à l'aise dans un vaste sanctuaire surélevé, auquel tiennent toujours les architectes suisses, la commodité des circulations, les petites chapelles intimes pour les messes privées et les confessions. Nous devons plutôt essayer d'évoquer ce que ni le plan ni les photographies ne peuvent dire, ce dont ce plan et même ces photos risqueraient peut-être de donner l'impression contraire : l'atmosphère si digne et austère de cette église, et cependant — nous croira-t-on ? — vivante, lumineuse, cordiale. Oui, cordiale.

A quoi cela tient-il? nous demandions-nous dès 1939 (1). Peut-être, pour une part, à l'équilibre des horizontales et des verticales. Ce sont les premières qui devraient dominer ; l'église est basse de plafond, elle est large. Les longs bancs (d'un très joli dessin) affirment ces horizontales, les marches aussi. Mais les poteaux verticaux

(1) Nous répétons ici notre texte de l'*Art Sacré* de mars 1939, en y introduisant des précisions dues à une nouvelle visite, faite en juillet 1946.



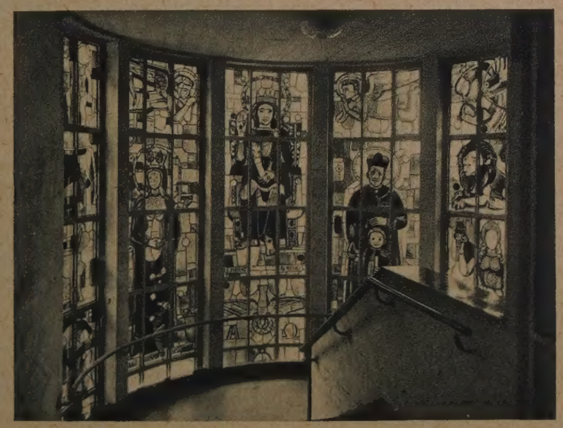
Bancs de Saint-Charles de Lucerne.



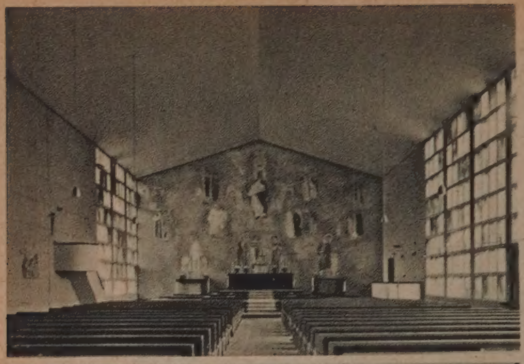
Hans Stocker : Jardin des Oliviers (Saint-Charles de Lucerne).

jouent un rôle décisif, que soulignent les joints des revêtements du mur et les meneaux des fenêtres. Le mouvement circulaire de l'abside, en perspective, fait un lien entre horizontales et verticales. Or, et c'est ce qui compte surtout, cet équilibre que nous remarquons entre verticales et horizontales, existe aussi dans les couleurs et dans les valeurs. Les dominantes sont, certes, très austères ; les bancs sont bruns ; les marbres qui recouvrent les poteaux, les marches, l'autel, la chaire sont noirs ; les murs sont plus clairs, gris. Ces éléments sont différenciés par les ombres et les lumières, ainsi que par les matières. Et tout cela est merveilleusement animé de reflets ; tout reluit et vibre. Sur les marbres, sur les bancs, c'est un jeu charmant de la lumière. Dans cette atmosphère vivante et douce, éclatent, chantent, les notes les plus hautes de la palette, dans les peintures et les vitraux de Hans Stocker, qui font le tour de l'église. Deux bandes multicolores, l'une opaque, l'autre translucide et même transparente, où les jaunes citron, les verts, les bleus, les rouges frais et purs sont joyeux. Le dessin des vitraux ne consiste qu'en formes décoratives qui se compénètrent. Les tons purs du spectre solaire répartis en ces vitraux recomposent dans l'église la calme lumière blanche, sauf qu'une forte proportion de surfaces grises rend l'atmosphère intérieure plus grave. Les fresques font un ensemble très vigoureux et saisissant, d'un style direct, populaire, nouvel éclat puissant de lyrisme, dans un ensemble d'une tenue admirable.

La valeur exemplaire de cette église est évidente, à tous points de vue. C'est ici que l'on se rend le mieux compte des ressources propres à l'architecture religieuse moderne et des moyens de corriger ce qu'elle pourrait avoir de trop sec, moyens que nous avons énumérés *Cahier de l'Art Sacré*, n° 10, p. 39. Néanmoins, cette valeur exemplaire est diminuée du fait que les artistes ont disposé de crédits exceptionnellement larges. Metzger a fait un toit en terrasse très coûteux, qui, du reste, n'a pas présenté la moindre fissure depuis treize ans, malgré d'énormes charges de neige. La décoration a été soignée au-delà de ce qui est ordinairement possible. Mais on va voir que dans la pauvreté, cet art saura demeurer digne et charmant.



Saint-Charles. Escalier descendant à l'église basse. Vitraux de Stocker.







F. Metzger. : Eglise d'Oberuzwil (1935).

AUTRES ÉGLISES

Nous ne voulons rien dire que les images fassent voir suffisamment.

On remarquera avec quelle justesse, d'église en église, Metzger s'est renouvelé.

A *Oberuzwil*, près de Saint-Gall (1935), l'église est au-dessus d'une salle d'œuvres, sur un terrain incliné ; le côté Nord (elle est à peu près orientée) est complètement fermé, sauf dans le sanctuaire, et le côté Sud sauf dans le sanctuaire, est complètement vitré. Cette alternance, suggérée par la présence de la sacristie et du clocher, à l'endroit où le sanctuaire est fermé, contribue à l'atmosphère intérieure de l'église et notamment au caractère recueilli du sanctuaire, suffisamment éclairé du reste par la nef et le grand vitrage au Nord et entièrement peint. La grande verrière du Midi est diversifiée par des carreaux de teintes variées qui jouent pour le regard, mais elle permet de voir le cimetière qui domine l'église sur la pente au Sud-Est, près du presbytère, là où l'on aperçoit le calvaire sur la photographie : ainsi les morts sont associés à la prière des vivants.

Lorsque nous avons pour la première fois publié ces photographies, il y a dix ans, nous faisions une réserve sur la façade méridionale, qui nous paraissait « ne pas s'éloigner assez de l'aspect d'une usine ». Nous ne pensons plus cela aujourd'hui. Certains estimeront que nous nous sommes laissés contaminer. Nous croyons plutôt que nous avons été trop lents à goûter cette simplicité ; nous comprenons donc bien qu'on le soit, et nous avons bon espoir que l'on évolue comme nous l'avons fait.

Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus à Zurich (Borrweg), construite par Metzger en 1934, dans un quartier ouvrier, où il y a beaucoup d'enfants, est une œuvre très modeste. Intérieurement, sa hauteur n'est que de 7 m. 40 et elle paraît beaucoup plus considérable, tant le volume en est est beau. La dissymétrie contribue à son caractère familier, tandis que cette beauté des proportions, la majesté du sanctuaire et de l'autel sur un haut emmarchement lui confèrent une dignité monumentale. Les paroissiens en aiment beaucoup la simplicité. Tandis qu'on nettoyait l'église terminée, les laveuses disaient : « Pourvu qu'elle reste comme ça. » Elle a malheureusement reçu un chemin de croix fâcheux.

L'église Notre-Dame de Lourdes, à Seebach, faubourg de Zurich (1935) est en quelque sorte reniée par Metzger, tant elle a été défigurée, non seulement par une invraisemblable grotte de Lourdes, un autel du Sacré-Cœur indigne, mais par des revêtements et autres dispositions architecturales. Néanmoins, quand on est prévenu, elle mérite une visite. Elle est remarquable notamment par l'emploi de voûtes légères, surbaissées, auxquelles correspondent des fenêtres circulaires.

Un autre élève de Karl Moser mérite l'attention, c'est Otto Dreyer. Nous le retrouverons tout à l'heure à Aarburg. Il faut tout de suite signaler ses deux églises de Littau et de Lucerne.

A *Littau* (près Lucerne, p. 14), c'est une de ces églises rustiques dont on admire toujours à nouveau et la charmante adaptation au paysage, et la tenue parfaite qui ennoblit la vie rurale. Le sanctuaire, formant un rectangle fort allongé, est couvert d'un vitrage par où se répand en abondance la lumière ; tandis que la nef, couverte d'une légère voûte en bois, très surbaissée, est dans une pénombre relative. A ce sanctuaire correspond la tour, qui occupe ainsi toute la largeur de la nef centrale, disposition très monumentale, assez fréquente en Suisse. Cette tour est d'un beau caractère, tandis qu'extérieurement l'église elle-même a moins de noblesse que le presbytère. Mais intérieurement elle est d'une



F. Metzger. Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus, à Zurich (v. p. 10 et 21). *Photos R. Freier, Zurich.*

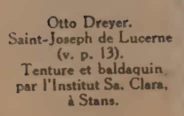












Otto Dreyer.
Saint-Joseph de Lucerne
(v. p. 13).
Tenture et baldaquin
par l'Institut Sa. Clara,
à Stans.



Aloïs Stadler. Maître autel de la Guthirtkirche, Zug (Cf. Cahier IV, p. 6). Ci-dessous, la tribune de cette église.

belle proportion. De médiocres peintures en déparent le sanctuaire. On a fort heureusement utilisé des statues anciennes, polychromes, sur les petits autels, et voilà encore une façon d'animer cette sorte d'architecture.

Saint-Joseph de Lucerne est plus importante, c'est une grande église de faubourg urbain, à laquelle on accède par de majestueux emmarchements. Le volume intérieur en est particulièrement beau. Elle est couverte tout simplement de planches de bois blanc dont on voit d'en bas les nœuds, soutenues par un lattis d'un brun clair. C'est une joie de voir ces humbles matières, authentiques, franchement accusées. Leur noblesse est incomparable dans une nef de proportions si belles. Mais la principale originalité de cette église consiste dans l'utilisation merveilleusement sûre de tentures à multiples plis étroits qui couvrent tout le mur du sanctuaire. Le baldaquin est d'un jaune grisâtre, la tenture du fond grise, et cette harmonie discrète est rendue plus raffinée encore par les dalles noires du sol.





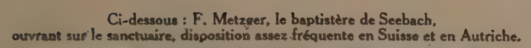


Nous ne prétendons pas donner un inventaire complet de l'architecture religieuse de la Suisse alémanique mais signaler quelques églises remarquables. Nous nous doutons que certaines autres que nous n'avons pas vues mériteraient de semblables mentions. Ce que nous avons aperçu décèle, en effet, un art en plein épanouissement. Du moins devons-nous nommer encore Aloïs Stadler, auteur d'une agréable église à Zug (nous en avons donné déjà une vue intérieure, *Cahier* n° 4, p. 6) et Joseph Schutz qui s'est signalé par des projets fort remarquables.



Otto Dreyer.
Eglise
de Littau.

Hermann Baur. Sanctuaire de l'église de Dornach, près de Bâle.
Photo W. Hoflinger.



Ci-dessous : F. Metzger, le baptistère de Seebach,
ouvrant sur le sanctuaire, disposition assez fréquente en Suisse et en Autriche.



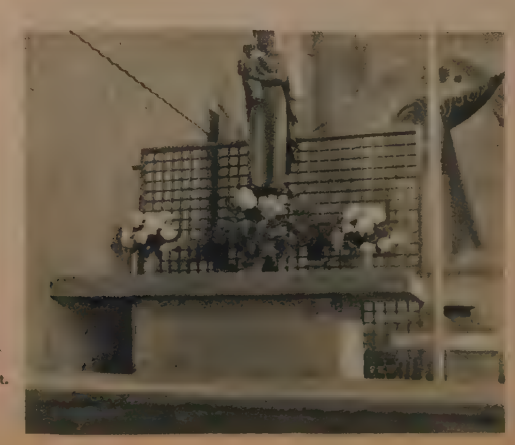


H. Baur. Intérieur de l'église de Dornach.

L'ŒUVRE DE HERMANN BAUR

Une personnalité aussi forte que celle de Metzger s'est révélée peu avant la guerre par des projets d'églises et par la construction de Saint-Jean Bosco, à Bâle, église malheureusement gâtée en cours d'exécution dans sa structure architecturale elle-même par des exigences du conseil de fabrique (cf. *Art Sacré,* mars 1939, p. 82). Hermann Baur a depuis construit d'assez nombreuses églises, notamment celle de Möhlin dont nous allons parler (p. 20-21) et ce prodigieux hôpital municipal de Bâle qui est une des plus éclatantes réussites de l'architecture contemporaine.

Les œuvres de Baur donnent une impression de sûreté infaillible. Intelligence du programme, distribution, proportions, éclairage, matières, choix des artistes appelés à collaborer, tout est le fait d'un tact exquis. Dès lors l'architecture peut être dépouillée, il faut même qu'elle le soit, et elle est un enchantement. Les églises de Baur sont au plus haut point de ces édifices dont l'Eupalinos de Valéry disait qu'ils *chantent.* L'incomparable pureté de ces architectures est d'une modestie charmante. Voyez par exemple combien humble sont les courbes à peine indiquées de Dornach. L'architecte évite l'éloquence qui force la note, mais il a la magnanimité réelle, dans la grandeur et la fermeté des conceptions qui s'affirment aux yeux. Voyez, au maître autel de Möhlin (p. 21), comme le tracé vigoureux de la table, le rapport de cette table et du bloc qui la soutient, et dans la forme de ce bloc une inflexion de rien,



O. Dreyer. Petit autel à Aarburg (cf. p. 22). Sculpture par H. von Matt.







H. Baur. Eglise de Dornach, près de Bâle.
Sur le cliché de gauche, alvéoles des confessionaux (cf. p. 27).

le rapport du tout avec l'emmarchement, confèrent à cet autel une autorité discrète et puissante à la fois, qui dispenserait de tout ornement. La beauté des émaux de Marcel Feuillet, l'éclat de quelques fleurs trouvent là le cadre propice qu'en retour ils rehaussent amicalement. Sur le mur, on s'abstiendra de rien mettre, tant qu'on ne sera pas *absolument sûr* de l'harmonie.

Que l'on considère ainsi les détails ou l'ensemble, on admire une architecture aussi dépouillée d'ornements futiles que douée de charmes réels, douée même d'assez de charmes perçus des moins raffinés pour qu'elle leur agrée. Sa vertu agit infailliblement.

L'excès du "fonctionnalisme"



Le clocher du temple St-Jean, à Bâle, n'est qu'un échafaudage. On n'a certes pas besoin d'un tel contraste pour apprécier les autres œuvres, mais sans doute ce cas où le problème architectural est purement et simplement éludé aide-t-il à reconnaître l'art avec lequel un Metzger, un Baur, un Dreyer font œuvre d'architectes au sens le plus plein du mot, là où (gâtés par des habitudes décoratives périmées) nous risquerions de ne voir qu'utilitarisme.

Il arrive parfois aussi qu'une extrême ingéniosité et même une virtuosité rare produisent un effet déconcertant. Au temple d'Altstetten, près de Zurich (dont le clocher est charmant) l'impression est celle d'un raffinement de la technique inouï au détriment de la valeur humaine et religieuse, l'impression de rationalisme hygiénique qu'on a dans une clinique.







Le temple St-Jean de Bâle était éclairé par un grand vitrage, qui versait un jour trop cru. On l'a remplacé par un damier de carreaux alternativement opaques et translucides de l'effet le plus heureux.

Les maisons paroissiales et les presbytères sont aussi heureusement traités que les églises, et, avec les pelouses, les arbres, les fleurs composent à l'église une ambiance propice.

La triste maison qui dépasse le toit de la maison paroissiale de Saint-Jean fait mesurer le progrès accompli par l'architecture moderne.



H. Baur. Parvis et presbytère de Saint-Jean-Bosco, à Bâle.

F. Moser. Jardin et maison paroissiale du temple d'Altstetten.







Dans la campagne, près de Bâle, un petit temple charmant d'humilité et de proportions pures.



H. Baur. Eglise et presbytère de Möhlin (à l'est de Rheinfelden).

La pauvreté évangélique

La pierre de touche d'une architecture religieuse, disions-nous *Cahier X*, c'est la pauvreté. On penserait qu'un art aussi simple que celui des architectes de la Suisse alémanique ne s'en tire que par le précieux des matières. Lorsqu'il est possible, comme à St-Charles de Lucerne, ils en usent effectivement, et l'on a les plus beaux exemples actuels de cet esprit de pauvreté, sensible jusque dans la magnificence, que nous souhaitons pour les églises quand elles sont matériellement riches.

Mais à Möhlin, paroisse pauvre, on n'a disposé, en 1936, que de 260.000 fr.







Galerie entre l'église et le presbytère de Möhlin : poteaux et poutrelles de bois, tôle ondulée.

suisses pour une grande église, le presbytère et des annexes. Voyez la noblesse, la dignité de l'œuvre réalisée par Baur, grâce aux proportions, à la distribution de la lumière, à la franchise avec laquelle sont accusées des matières humbles, qui sont honnêtement ce qu'elles sont : on apprend à Möhlin que la tôle ondulée peut être belle. On admire le plafond du plus grossier bois blanc légèrement ciré, dont la décoration est le dessin des veines et les nœuds.

A Sainte-Thérèse de Zurich, croirait-on que Metzger, par économie n'a pas élevé le plafond à plus de 7 m. 40?

A Aarburg on n'avait de quoi bâtir honnêtement qu'une église en bois. Dreyer a préféré et, Dieu merci, les fidèles également, une pure église en bois (p. 22) à quelque pacotille singeant les matériaux nobles et se rattrapant par des décorations d'une fantaisie indigente. Pourtant, on est à Aarburg très loin de la montagne où les constructions en bois sont courantes. Le charme, l'authenticité de cette œuvre sont ses titres de noblesse évidents. (Malheureusement elle a été déparée par une décoration sur le mur du fond, si fâcheuse que nous avons dû la supprimer sur notre photo).

H. Baur. Maître autel de Mohlin. Tabernacle et crucifix émaillés de M. Feuillat.



Photos Pfeifer, Lucerne.

Otto Dreyer. Eglise d'Aarburg (v. p. 21).

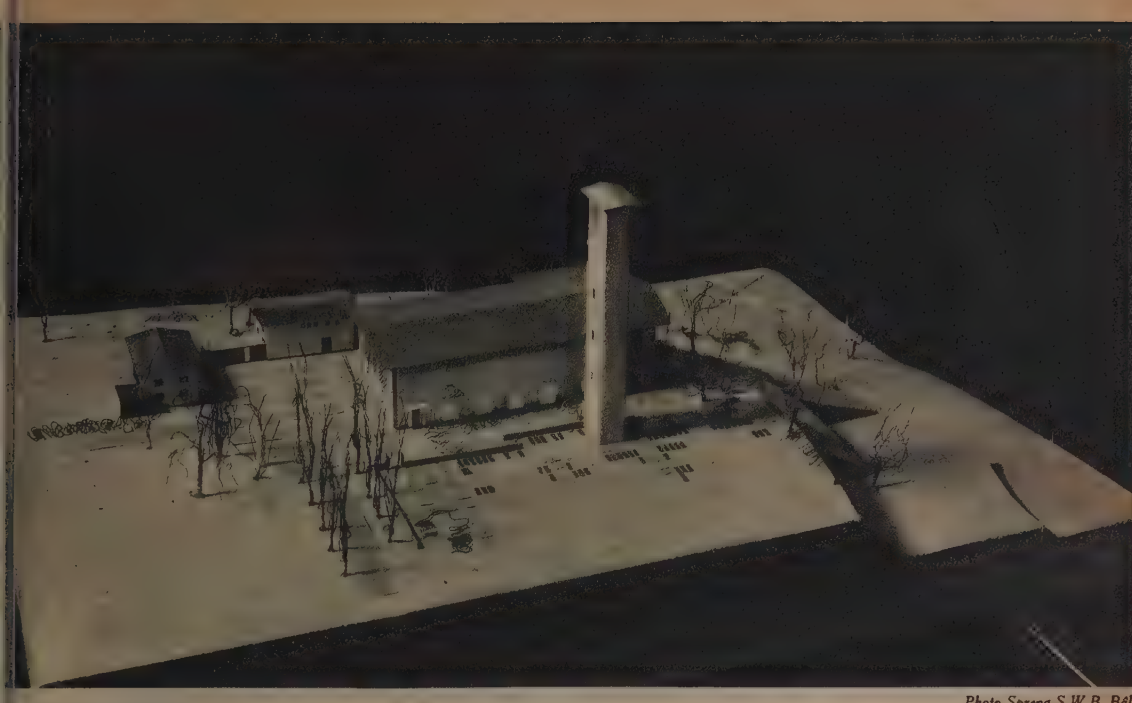


Photo Spreng S.W.B, Bâle

Le projet de H. Baur.

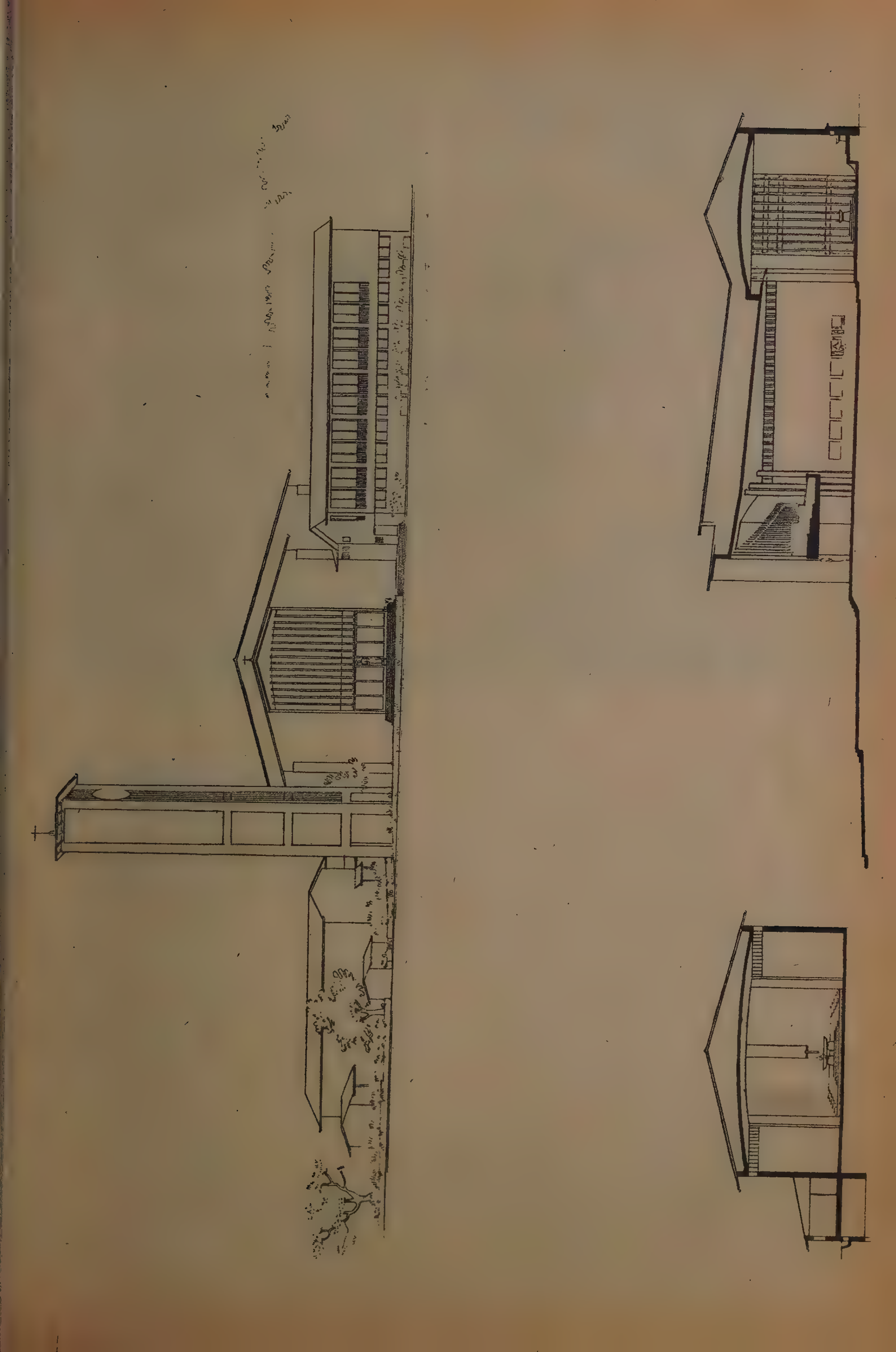
UN CONCOURS ENTRE METZGER ET BAUR

Pour une église paroissiale qu'il faut constuire aux environs de Bâle, on a demandé des projets à la fois à Metzger et à Baur. Voilà, soit dit en passant, une formule excellente. L'expérience prouve que c'est une erreur d'ouvrir des concours à tout venant, dans l'espérance de voir se révéler des talents inconnus (ce n'est pas en concourant qu'ils se révèlent), ou s'exprimer une solution mirifique (c'est aux meilleurs qu'il faut s'adresser pour avoir chance de la découvrir). Les deux projets présentés furent aussi différents que possible, tous deux extrêmement remarquables. Nous aurions été bien embarrassés de choisir. Nous exprimons notre vive reconnaissance aux deux grands architectes qui ont bien voulu nous confier des photographies de leurs maquettes et de leurs plans. C'est le projet de Metzger qui a été retenu. L'architecte ne cesse de le mûrir, de le mettre au point.

Il a adopté un parti très monumental, et peut-être est-ce ce caractère qui a fait en fin de compte préférer son projet par le petit jury. La disposition en éventail du terrain, déployé un peu au-dessus de la route, a déterminé la distribution générale que l'on voit sur le plan de la p. 24, évidemment très heureuse et dont une des qualités est une sorte de mouvement d'accueil (on devrait toujours se rappeler que l'étymologie grecque d'*ecclesia* implique l'idée d'appel).

Le plus remarquable est dans le fait que Metzger ait adopté le plan en forme de trapèze et que, pour la première fois à notre connaissance, il l'ait traité d'une façon satisfaisante. C'est un plan logique qui séduit beaucoup aujourd'hui, parce qu'il accuse la convergence vers l'autel de rayons parcourant l'assemblée (marqués par les allées de circulation). Malheureusement, comme nous l'avons fait remarquer, *Cahier IV*, p. 24, le sanctuaire risque d'être étriqué, de formes fuyantes, et il est difficile d'obtenir en élévation un volume noble. Metzger a résolu cette double difficulté. Il ouvre l'église sur un vaste sanctuaire ovale, dont l'effet doit être très beau. Il l'abrite sous une légère voûte surbaissée, dont la courbe correspond aux courbes du plan et qui va en s'abaissant vers le sanctuaire comme le plan va en se rétrécissant. Cette ligne fuyante serait, à notre avis, intolérable, si au dedans et à l'extérieur, la surélévation du sanctuaire ne faisait retrouver l'horizontale d'une ligne *idéale* joignant le haut du sanctuaire à celui de la façade. Du reste, tout au long de l'église, l'horizontale est respectée grâce à une bande continue de fenêtres, du sommet de laquelle part la voûte.







Maquette du projet de H. Baur. *Photo Spreng, S.W.B., Bâle*

Resterait à voir comment est faite la construction. Il faut évidemment pour couvrir cette nef en trapèze des fermes toutes différentes les unes des autres, ce qui est une complication. La conception d'ensemble elle-même peut prêter à critique, en ce que le parti adopté semble être plutôt celui d'un vaste auditorium que d'une église assez modeste de 550 places.

Un sens exquis de l'échelle recommande au contraire le projet de Baur. Ceux qui connaissent les lieux remarquent un charmant souci de l'ambiance, par exemple une échappée sur un coin de campagne particulièrement joli. La délicatesse et la modestie que nous avons déjà notées dans les œuvres de Baur sont ici à leur point le plus parfait. Absence totale d'ostentation, pureté des formes.

La construction est faite par portiques de béton armé. Les cloisons extérieures sont en pierres artificielles ; le mur du chœur et les murs latéraux de la tour, en pierres de taille et en briques.

L'entrée principale est au nord, du même côté que la tour, et vers le cimetière planté de peupliers. La nef reçoit sa lumière principalement de la façade, entièrement perforée, ainsi que d'une fenêtre en béton qui occupe tout le côté nord du chœur. Le plafond reçoit encore un éclairage supplémentaire par une bande étroite.

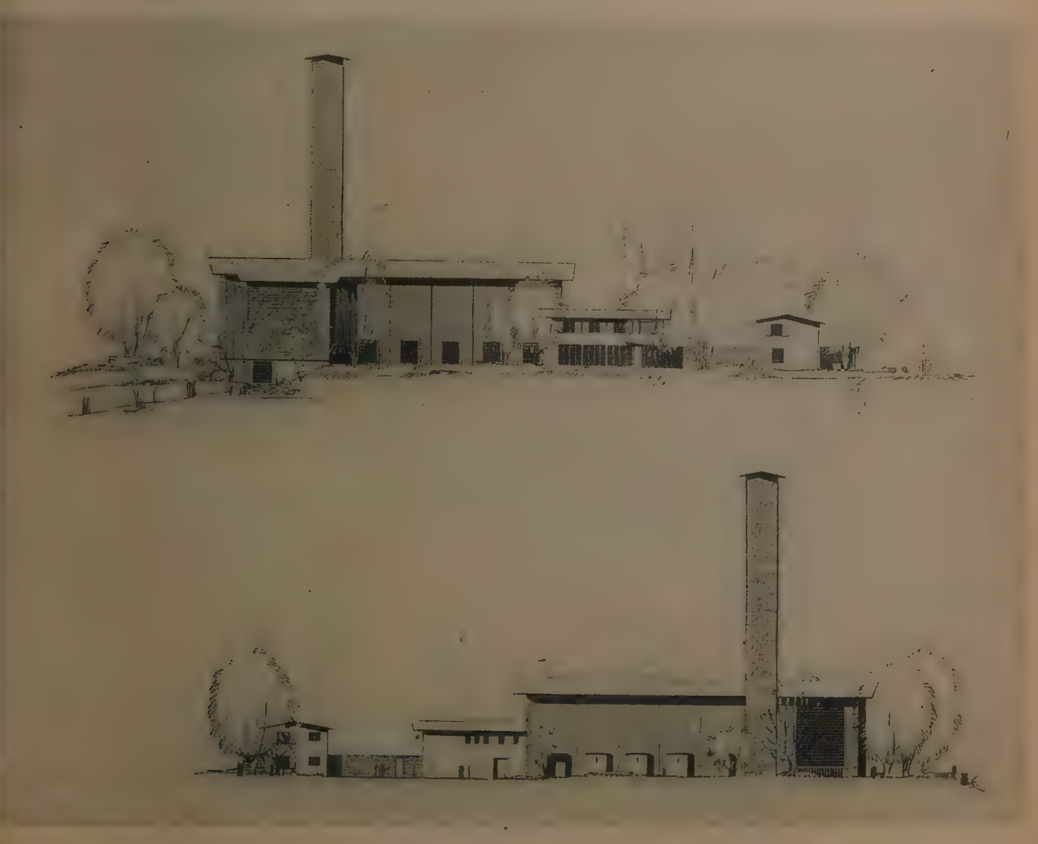
Assez facilement les architectes français réagissent en présence de telles architectures. Nous ne parlons pas de ceux qui sont irrémédiablement affectés par les défauts stigmatisés dans notre *Cahier X*. Nous connaissons de très bons architectes, et notamment des élèves de Perret, qui éprouvent une gêne et qui disent : « On ne voit pas comment c'est construit. On voudrait sentir l'ossature. On est privé de ce qu'il y a de plus intéressant dans l'art de l'architecte : la logique affirmation des structures. On ne voit pas une poutre, pas une voûte. »

Nous comprenons très bien qu'une famille d'esprits sente de la sorte, et quand ce sont des créateurs, ils ont besoin d'abonder si fortement dans leurs sens qu'ils intègrent difficilement à leur univers intérieur cette conception de l'architecture. Pourtant, il nous semble qu'il est facile de leur répondre par cette remarque de Paul Koch, dans une conversation au Comité d'architecture de l'*Art Sacré* : « Ces architectes suisses tendent un voile au-dessous de leurs poutres, au lieu de le tendre au-dessus. Pourquoi pas? Qu'y a-t-il là d'illogique? » Jean Courtot ajoutait : « Ils cherchent des formes simples. Ils veulent essentiellement des surfaces libres. C'est au prix d'un tel parti qu'on obtient leur pureté. »

Et, traduisant l'impression de tous ceux qui ont visité leurs églises, Courtot s'écriait : « Vous ne sauriez croire comme on y respire à l'aise. Quel repos! Quel débarras de tant de choses fastidieuses! »

Nous avons reconnu dans notre dernier *Cahier* quatre partis logiques pour la construction moderne des églises. Il n'y a aucune raison *d'opposer* les deux premiers, celui de l'ossature visible à la Perret, celui de la couverture à structure dissimulée, à la façon de nos amis suisses. Selon les tempéraments et les multiples données on préférera l'un ou l'autre parti. On peut évidemment aussi les combiner, manifestant plus ou moins la structure.

En tous cas, et même pour ceux qui préfèrent le premier parti, les leçons qui nous viennent de la Suisse alémanique sont salutaires, entre autres la leçon de simplicité, de pureté. Nous serons bien payés de nos peines si nous avons au moins fait tomber le grief de « fonctionnalisme » excessif, d' « inhumanité », qui trop souvent



Le projet de H. Baur.

empêche d'écouter ces leçons, et si nous avons convaincu qu'il faut aller là-bas pour mieux les entendre.

On se rendra compte que, loin de se trouver en présence d'un art inhumain, on découvre un nouvel humanisme de l'architecture, qui traduit les multiples nuances de la sensibilité moderne et celles de l'esprit chrétien. Nous devons reprendre les mots que nous adressait avant la guerre notre ami, le critique Robert Hess, de Bâle: « Il faut que l'architecture donne un témoignage visible de la vérité et de la vitalité du christianisme. » Nulle, assurément, ne le fait mieux aujourd'hui que celle-là. C'est tout dire.

" L'ART MODERNE AU SERVICE DE LA LITURGIE "

Les artistes chrétiens de la Suisse alémanique publient, autant que possible tous les ans, sous le titre *Ars Sacra*, un recueil d'articles suivi des reproductions de leurs œuvres les plus marquantes. Leur dix-septième annuaire, en 1944, fut particulièrement important par la portée générale de ses études : *Neue Kunst im Dienst der Liturgie.*

Ce titre de l'ouvrage est fort significatif des tendances profondes du groupe Saint-Luc, qui ignore le pseudo-conflit supposé quelquefois entre l'art moderne et la liturgie. Dans la première étude de notre recueil, M. F.-Ch. Blum voit excellemment comment se pose le problème. Le but du mouvement liturgique, dit-il, n'est pas de faire revivre les formes des siècles passés, mais de faire naître et d'approfondir *l'esprit* qui fut à même de créer ces formes, de telle sorte qu'il anime les formes d'aujourd'hui. Une telle incarnation doit se faire « en accueillant les hommes avec leur culture d'aujourd'hui. »

Dans une note de Robert Lang, « Les figures fondamentales de notre service divin », relevons cette exigence de l'art chrétien sacré : « *Le prêtre, le peuple et l'artiste doivent être d'accord dans l'interprétation des œuvres qui servent au culte* ». Par exemple, ils ont évolué ensemble au cours du moyen âge depuis la *crux gemmata*, du haut moyen âge jusqu'à la *dolorosa* du XVe siècle pathétique. Il faut qu'aujourd'hui ils comprennent pareillement la *crux triumphalis* de Schilling (v. p. 13). L'accord doit se faire en approfondissant le sens de la liturgie en ses sources.

A son tour, le sculpteur Albert Schilling insiste sur la nécessité pour l'artiste qui collabore au culte de n'avoir pas seulement un sentiment religieux personnel, mais de connaître le *contenu* de la liturgie, et cela non pas d'une simple connaissance abstraite, mais d'en vivre. C'est en cette vie profonde que se fera la rencontre entre le liturgiste et l'artiste. Le liturgiste ne se rend pas compte qu'il lui arrive d'étouffer l'œuvre d'art avant sa naissance : il prétend faire à l'artiste des prescriptions qui ne portent pas seulement sur le *pourquoi* et le *combien*, mais aussi sur le *comment*. La création de l'œuvre d'art liturgique doit suivre les lois artistiques générales. L'objectivité nécessaire ne s'obtiendra pas en substituant à la vie personnelle des symboles empruntés et non vécus ; elle viendra de ce que la vie même de l'artiste sera vraie.

Schilling a cette belle formule : « Tradition, ce n'est pas seulement vénération du passé, c'est aussi responsabilité de l'avenir ».

Fritz Metzger expose ensuite « L'ordre des œuvres artistiques dans la construction d'église ». Il voit d'abord l'autel élevé, table du sacrifice, image du Christ, « premier des éléments visibles, sens et origine des autres». Une deuxième élévation : la chaire. Le peuple vient vers l'autel, vers l'infini dont il attend une réponse... Il vient de la porte sombre vers l'abside claire. L'image du Christ le regarde le long de son chemin ». Suivent des conceptions intéressantes sur la décoration, qui trouveront mieux leur place dans le Cahier que nous consacrerons à cette question.

Robert Hess rend compte de transformations heureuses de lieux de culte, dont nous publierons l'une dans notre prochain numéro.



O. Dreyer.
Eglise d'Aarburg
(cf. pp. 21-22).
Au mur, une station du Chemin de Croix de Wanner : excellente solution, une gravure dans un cadre.
Tout cela humble et de bon aloi.

CHRONIQUES

RECONSTRUCTION



Saint-Michel de Franceville (banlieue de Tunis,) Moyen architecte.
Autel provisoire. La porte de droite a été modifiée.
Travaux commencés en 1942, repris en 1945.

LES CHANTIERS DE TUNISIE

La Tunisie, qui fut le premier champ de bataille libéré en terre française, a établi, depuis plus de deux ans, son programme de reconstruction. Programme qui comporte environ soixante chantiers d'églises. Car, outre la reconstruction de nombreux sanctuaires détruits ou gravement endommagés — et en premier lieu ceux de Bizerte, Sousse et Sfax — on a mis au point ce qu'on pourrait appeler un plan d'équipement chrétien du Protectorat. Plan non pas somptuaire, mais destiné à faire face aux nécessités les plus immédiates et les plus impérieuses de la vie chrétienne.

Combien d'agglomérations de colons qui n'ont pas la moindre chapelle! Que de constructions modestes et rapides, datant de cinquante ans et davantage, qui sont devenues insuffisantes, quand elles ne sont pas tout à fait inutilisables! Tunis a un besoin urgent de paroisses nouvelles. Et, encore une fois, Bizerte, Sousse, Sfax n'ont plus d'églises.

Les architectes, pour la plupart venus de France après la libération, et qui constituent le comité des urbanistes chargés de diriger tous les travaux de reconstruction en Tunisie, ont été mis à contribution. Et s'ils ont encore peu de réalisations à montrer — particulièrement en ce qui concerne les églises, car déjà des cités entières d'habitations sont sorties de terre — du moins ont-ils à présenter des plans et devis à notre curiosité impatiente.

Ces devis sont de plusieurs sortes. Certains — et ceux-ci sont susceptibles d'une proche réalisation — sont destinés à des villages neufs. Eglises du bled, dont une demi-douzaine de familles de colons peuvent assurer la construction, elles ne doivent pas s'afficher trop orgueilleusement dans le voisinage des medinas et kasbahs. Elles ont à répondre aux besoins d'une communauté chrétienne qui demeurera longtemps très limitée. Elles n'ont pas à s'inspirer de la mosquée, mais doivent tout de même s'inscrire dans un paysage arabe.

L'un des meilleurs exemples de ce type d'église est celle que l'architecte Auproux avait été chargé d'édifier à Sidi Ali, et qui, finalement, sera exécutée ailleurs. Eglise pour cinquante places, donc très modeste, église basse qu'un mur d'ailleurs isolera prudemment de toutes les constructions environnantes. Les proportions sont satisfaisantes, les lignes agréables, le clocher original inscrit sans ostentation, mais nettement la croix dans le ciel.

Les églises de Tébourba (architecte Dianoux) et Ben Arons (architecte Blanchecotte) sont plus importantes. A Ben Arons, paroisse où l'action catholique est très vivante, on a repris cette disposition que Pingusson avait proposée en 1939 (cf. *Art sacré* nov. 38) pour l'église de Jésus ouvrier. L'autel est placé au centre d'un cercle qui s'inscrit ici dans un pentagone. Disposition essentiellement communautaire et dont il sera intéressant d'éprouver la valeur. Dans le dessin d'extérieur qui nous est présenté, le campanile et la coupole apparaissent juxtaposés plus qu'organiquement unis. D'où une impression de lourdeur et gaucherie qui, je l'espère, sera corrigée par une étude plus serrée des proportions.

Albert Laprade a fait pour Sfax un projet curieux, mais qu'il serait prématuré de montrer, bien des modifications pouvant survenir avant l'exécution.

Mais le gros morceau, c'est de toute

qui il confie l'exécution d'une église sont très instructifs à lire et je regrette que la place me manque ici pour en donner quelques extraits. Je ne puis que souhaiter deux choses : c'est d'abord qu'il puisse réunir tout l'argent nécessaire à l'œuvre qu'il a entreprise, ensuite quand elle sera en voie d'exécution, qu'il continue, en accord avec les bons architectes qu'il a choisis, de s'adresser pour la décoration aux artistes les mieux qualifiés de notre temps.

Joseph PICHARD.



Blanchecotte. Projet pour l'église de Ben Arons.

évidence la basilique Notre-Dame-de-France à Bizerte. Projet vraiment monumental, car il s'agit non seulement de répondre aux besoins d'une grande paroisse, mais aussi d'élever une église votive qui doit intéresser la Tunisie tout entière. On pense qu'elle devrait intéresser la France même. On a confié les plans à l'architecte Paul Herbé, déjà bien connu avant guerre dans les milieux d'art.

Le terrain choisi est à mi-côte d'une colline, et on y accède par un long terrain en pente. L'église s'ouvre largement sur ce terrain. Et, sur le côté, se dresse un long signal à allure de sémaphore. Les lignes intérieures, extérieures sont sobres, pures. On sent une ambition de grandeur qui, autant qu'on en peut juger par des études qui sont loin d'être terminées, ne sera pas déçue. Il y a de grands espoirs à fonder sur l'église de Bizerte. à une première condition toutefois, c'est que la commission de l'archevêché réunisse les fonds importants nécessaires à sa construction. Autant sur le plan artistique que sur le plan religieux et national, on ne saurait trop souhaiter la formation en France d'un comité destiné à assurer l'édification de la basilique de Notre-Dame-de-France à Bizerte.

Mgr Gounod, archevêque de Carthage et Tunis, déploie tous ses efforts pour la réalisation d'un programme qui a été chiffré l'an dernier à cinq cent cinquante millions de francs. Il est fort bien secondé par son chancelier l'abbé Doulut, dont l'autorité est reconnue par tout le comité des urbanistes tunisiens. Les programmes très complets qu'il donne à chacun des architectes à

UN MANUEL D'ARCHITECTURE RELIGIEUSE MODERNE

Dans la collection *Manuali di Composizione etechnica nell' architettura moderna*, chez Antonio Vallardi, à Milan, a paru récemment un ouvrage de Cassi-Ramelli, professeur à la faculté d'architecture de Milan, *Edifici per il Culto*.

Il traite des églises catholiques, protestantes et orthodoxes, des mosquées et des synagogues, des constructions monastiques et funéraires.

En France, on se le procure chez le dépositaire Victor Fréal, rue des Beaux-Arts, Paris, 6e. (675 fr.).

Nous n'avons pu jusqu'ici en prendre qu'une connaissance superficielle. Mais nous ne voulons pas tarder à le signaler, parce qu'il nous paraît remarquable. Il est résolument moderne et cela sans s'embarrasser des essais confus qui sont aujourd'hui dépassés (cf notre *Cahier X*).



Blanchecotte. Projet pour l'église de Ben Arons.



Paul Herbé. Premières recherches pour la Basilique N.-D. de France, à Bizerte.

Sans doute donne-t-il encore quelques images discutables, que pour notre compte nous ne publierions pas ou mettrions à l'enfer, mais elles sont rares et présentent toujours un intérêt, à un titre ou l'autre (et nous-mêmes avons à nous reprocher des indulgences). Information vraiment internationale (la place faite à l'Italie est relativement faible, pour un ouvrage italien).

Voilà enfin, nous semble-t-il, au premier examen, l'ouvrage classique qui manquait et que nous nous efforçons de réaliser pour la France, par notre série de Cahiers *Reconstruire les églises*. Ce manuel, disons-nous, manquait, car on ne saurait crier trop fort *le mal* que font, notamment dans les séminaires, les deux manuels existants : « Nos églises » de Dom Roulin, pour lequel, à l'usage, nous voyons que nous n'avons pas été assez sévères lors de sa publication avant la guerre, et *Un projet d'église au XX*e *siècle* du Chanoine Munier.

Nous étudierons de près cet ouvrage. Nous en livrerons la substance à nos lecteurs, en nous y référant honnêtement, et au besoin compléterons ou même rectifierons les indications données dans nos cahiers *Reconstruire les églises*. Ce manuel abonde en plans et indications pratiques qui semblent précises. Il n'est pas surchargé. Nous verrons s'il est juste et suffisamment approfondi.

QUESTIONS D'URBANISME

Ce serait s'occuper de l'art chrétien d'une façon myope que de se limiter aux œuvres qui traitent de sujets chrétiens. Il faut porter un regard spirituel sur l'art en toute son extension. Un art qui doit particulièrement nous intéresser est *l'Urbanisme*. C'est une pitié de voir combien il préoccupe peu les Français, alors qu'ils dépérissent parce que les cadres de leur vie sont complètement à réformer. Les chrétiens, et d'abord le clergé, parce qu'ils devraient être soucieux de faire régner l'Esprit d'amour et d'intelligence dans la Cité, devraient être les premiers à réveiller à ce sujet leurs compatriotes somnolents. La cité sera-t-elle ordonnée, tout le territoire national aménagé, selon des conceptions matérialistes ou spirituelles? Ou, ce qui est le triomphe du démon, le désordre continuera-t-il à régner, engendrant la maladie, les conflits, la tristesse? Il y a un urbanisme chrétien. Pourquoi les publications catholiques, et surtout celles qui ont un grand tirage, ne font-elles pas prendre ces questions à cœur au public religieux, ne l'initient-elles pas à ces problèmes?

Nous devons donc engager instamment nos lecteurs à se tenir au courant et à devenir des militants de cette cause.

Qu'ils adhèrent à la *Ligue Urbaine et Rurale*, 7, rue Las Cases, Paris (7e). Cette ligue, fondée par Giraudoux, vient de se réorganiser. Il faut qu'elle devienne puissante en nombre comme elle est intelligente et active en sa direction, pour exercer une action efficace sur l'opinion et les pouvoirs publics.

Qu'ils lisent le *Maître d'Œuvre de la Reconstruction*, directeur doctrinal Gaston Bardet. Cet hebdomadaire, provisoirement bi-mensuel, a dû suspendre sa publication durant quelques mois, fait bien tristement significatif de l'apathie française à l'égard d'une question de vie ou de mort. Il reparaît (65, avenue des Champs-Elysées, le numéro admirablement illustré : 10 francs ; abonnement : six mois, 100 francs ; un an, 200 francs.)

Qu'ils s'initient aux questions d'urbanisme, grâce au petit volume de Gaston Bardet, *L'Urbanisme*, dans la collection « Que sais-je »? aux Presses universitaires, où à son grand ouvrage, somme de ses études des dix dernière sannées, *Pierre sur pierre*, Editions L. C. B., 13 *bis*, rue des Mathurins, Paris (9e). Signalons aussi Pierre Lauga, *La révolution urbaine*, Editions « Je Sers », et la section d'urbanisme dirigée par Pierre Vago dans la nouvelle revue *Art présent*, 44, rue Copernic.

Nous avons, en annexe au chapitre sur les fonctions de l'église (*Cahier IV*, p. 18) donné des indications sur le programme propre au temple protestant, Nous devons signaler aux architectes qui auraient à en construire un, une brochure fort bien faite : « *L'édifice du culte protestant* », 3e Cahier des Associations professionnelles protestantes, à *Réforme*, 5, rue Cernuschi, Paris (17e).

Elle comporte un chapitre sur le programme du lieu du culte protestant, par M. le Pasteur Jacques Odier, une note sur l'architecture religieuse protestante, par M. Mueller, des indications de M. Jean de Cayeux sur la décoration et le mobilier, et de M. Alexandre Cellier sur l'emplacement des orgues, des tribunes et des chœurs.

M. Odier met en garde contre la conception exprimée par Guadet dans sa fameuse *Théorie de l'architecture* selon laquelle le temple protestant doit être une « salle de cours ». Si, en France, les temples ont eu ce caractère, c'est pour une bonne part en raison d'une ordonnance royale qui interdisait de leur donner un aspect architectural rappelant une église. Aujourd'hui la tendance liturgique s'accùse de plus en plus fortement. Non seulement on met plutôt la Table de communion que la chaire dans l'axe, mais on conçoit le temple divisé en deux parties : « 1° la nef pour la prédication ; 2° le chœur pour les cérémonies intimes de la vie religieuse, comme les services de communion, les bénédictions nuptiales, les baptêmes. »

Signalons l'idée intéressante d'une salle de culte « aussi largement ouverte sur l'extérieur que possible », non pas simplement pour faciliter l'écoulement de la foule, mais pour signifier l'appel à la prédication de l'Evangile, appel largement adressé à tous.

M. Odier a bien voulu nous signaler qu'une thèse très récente de M. le Pasteur Baumgartner sur l'édifice du culte protestant, se trouve à la Faculté de Théologie protestante, 83, boulevard Arago, à Paris, où on peut la consulter.

LES PROBLÈMES DE L'ART SACRÉ

LES JOURNÉES D'ART DE MAREDSOUS

On a pu lire dans le *Cahier VIII*, p. 30, une information sur ces journées. Voici que les participants ont reçu des feuilles polycopiées donnant l'analyse des principales interventions. Il nous semble que nous devons leur assurer une diffusion qui en fera profiter bien des personnes intéressées par ces questions, donnera envie de participer à la session prochaine et contribuera à la préparer. Nous regrettons seulement d'être obligés de réduire encore ce qui n'est qu'un résumé.

Selon Dom Columba Hiocq, le problème de l'art chrétien « se situe au delà des formes artistiques dans la mentalité même du chrétien. L'artiste engage en effet dans son œuvre sa personnalité entière.

« Or la psychologie humaine nous apprend que le ressort le plus puissant de l'homme est l'appel vers l'Autre. L'homme se sentant limité de toutes parts, s'ouvre vers l'absolu de tout l'abîme de son insuffisance. Toute expression humaine aura cette résonance profonde, vitale, nommons-la, religieuse. Si l'homme utilise dans cette expression le monde extérieur, il créera l'œuvre d'art, tandis que l'amour naîtra sur le plan de ses facultés affectives et la connaissance réelle sur le plan de ses facultés intellectuelles.

« On peut donc dire que tout art est religieux, car il tend à poser dans un objet fini angoisse de cet infini qu'il ne peut atteindre. Le christianisme apportant seul la réponse à l'inquiétude religieuse, on peut donc dire que tout art est chrétien au moins en appel. Mais chez celui qui possède cette réponse qu'est le Christ, l'œuvre d'art en sera nécessairement marquée.

« L'artiste chrétien saura, en effet, que son échec même appelle d'une telle force la réponse qu'il en porte déjà l'empreinte. Par l'acceptation du fait chrétien — la Croix — son art, qui n'était qu'appel, peut en quelque sorte devenir réponse ».

Dom Grégoire Watelet caractérisa excellemment les principaux « écueils » de l'art chrétien moderne : *l'académisme* ; le *fonctionnalisme* quand il est excessif, quand il « se limite au seul domaine matériel conçu d'une façon trop théorique : il fait de l'art un travail de bureau, un travail rationnel, au lieu qu'il est prise de contact et expression du réel complet, spirituel, psychologique et aussi matériel ; ce défaut rejoint l'académisme » ; le *sentimentalisme*. Dans la discussion, on fit remarquer aussi « le danger d'*archéologisme* sous prétexte de tradition ».

« A Dom Célestin Charlier revenait la tâche d'évoquer le climat psychologique de l'art chrétien. Le conférencier rapproche ce climat de celui que suppose la Bible. Les périodes d'efflorescence de l'art chrétien correspondent en effet avec celles où la Bible est lue et vécue (époques byzantine et romane), de même que les périodes de décadence sont celles où se perd le sens de la Bible. Le « climat » biblique est tout différent de celui de notre civilisation occidentale, toute imprégnée de sens pratique.

« Dom Adrien Nocent entreprit dans la causerie du lendemain, de montrer le caractère *sacramentaliste* de l'art chrétien. Après avoir décrit le conflit qui oppose en tout artiste l'idéal entrevu et la réalité des moyens d'expression, conflit d'autant plus réel que l'idéal est plus élevé, Dom Nocent montre la lourde responsabilité de l'artiste chrétien, appelé à être un traducteur des réalités spirituelles.

« A quels moyens recourra-t-il pour assurer cette traduction du divin, cette mise en contact avec le divin? Il n'y aura qu'à faire ce qu'a fait le Fils de l'homme lui-même : employer des signes qui non seulement représentent ou symbolisent une réalité supérieure, mais la réalisent, la produisent. En d'autres termes, l'art chrétien doit revêtir ce sacramentalisme pour arriver à remplir sa fonction spirituelle, à être vraiment un message, un langage. Ce symbolisme peut être un système de signes conventionnels, mais il a un lien réel nécessaire, avec ce qu'il signifie. Il doit produire l'adhésion à la vérité religieuse. Pour arriver à ce symbolisme sacramentel, l'artiste recourra à la technique de l'Evangile, dont la *parabole* nous offre l'exemple le plus frappant : sous l'enveloppe d'une courte histoire, on y devine d'emblée une vérité cachée. Une seconde école sera pour l'artiste chrétien celle de la liturgie, qui figure et même réalise par des rites matériels des échanges entre le spirituel et le corporel. Le symbolisme de la liturgie est vivant. Se mettre dans le climat de la liturgie forcera l'artiste à la sincérité, et l'écartera de toute facilité. C'est donc à « l'opposé du faux symbolisme, qui n'est qu'une forme d'académisme ».

« A ces exposés d'ordre général, Dom Anselme Gendebien apporta une illustration par des faits tirés de l'histoire de l'art. » Il montra la différence d'expression religieuse tenant à des changements de climat et d'inspiration, chez Giotto, Fra Angelico, Van der Weyden, Michel-Ange et Rubens.

On voit que les premières Journées d'art de Maredsous ont atteint leur but, qui était de poser les problèmes de l'art chrétien et « d'entrevoir quelques solutions ». Nous souhaitons le plus grand succès aux prochaines.



Dans le monde moderne, les œuvres les plus religieuses le sont le plus souvent sans le vouloir

Peut-on imaginer plus beau cloître que cette briquetterie de Flers ?

Ce n'est pas seulement son étendue qui la rend admirable : on peut la couper où l'on veut, elle garde un caractère incomparable, en sa simplicité.

UN " MANIFESTE DE L'ART SACRÉ "

Sans doute faut-il mentionner un « Manifeste de l'art sacré », dont nous n'avons pas eu connaissance en son temps et qui a paru dans la revue suisse « Formes et couleurs » en 1942 (n°s 5-6). Il est intéressant en raison de la personnalité de son auteur, l'architecte Sartoris, et par les idées exprimées, dans la mesure toutefois où elles se dégagent d'une langue pleine d'énigmes, caractéristique elle aussi, à sa façon.

L'auteur insiste à juste titre sur la soumission à l'esprit liturgique. Il voit très bien que l'architecture doit s'élever à un caractère universel, comme la prière de l'église qui dépasse le fait historique de la vie du Christ sur la terre pour dégager la réalité mystique du Christ éternellement vivant. Mais il pense que cette réalité « efface » les particularités historiques. C'est tomber dans le défaut moderne par excellence qui consiste à opposer ce qui s'appelle mutuellement.

L'auteur dit très bien de l'architecture religieuse : « Un renoncement aux déviations que des images trop attirantes produisent lui est demandé pour se conformer à la prière liturgique de l'Eglise qui n'exhibe jamais les plus intimes déchirements humains, encore qu'elle sache en éveiller la naissance. » Mais pour lui, cela est « renoncement aux détails et aux anecdotes ». A leur abus, certes ! Mais la liturgie est pleine de détails et même d'anecdotes. Souvent, par exemple, les antiennes et les répons nous donnent l'impression de charmants motifs historiés, de bas-reliefs, de frises, animant la sobre architecture de l'office sacré. Il est très vrai que l'office liturgique invite à faire prédominer la structure sur la décoration, mais il ne l'élimine pas ; il enseigne la concision et la simplicité, mais non point la sécheresse.

Sartoris insiste également sur la nécessité d'allier au souci « fonctionnel » l'esprit poétique et le sens de l'humain. Malheureusement, ce que ces mots recouvrent peut étonner. Les principales références de Sartoris ne sont-elles pas Le Corbusier et Ozenfant ? Ne présente-t-il pas comme exemple le clocher de Saint-Jean de Bâle (ci-dessus, p. 18) aussi bien que l'admirable Saint-Charles de Lucerne ?

« Si vous voulez faire une œuvre chrétienne,
soyez chrétien,
et cherchez à faire œuvre belle où passera votre cœur :
ne cherchez pas à faire chrétien ».

Jacques Maritain.

MUSÉÈS DIOCÉSAINS

DE LA CAVE AU GRENIER, OU LE MUSEE DIOCESAIN D'ARRAS

Il n'est guère de musée en France dont le caractère soit plus singulier : un musée qui n'achète aucune œuvre d'art, qui en reçoit très peu des particuliers et qui, pourtant, s'enrichit sans cesse. Non point qu'il comprenne un grand nombre de chefs-d'œuvre ou de ces pièces célèbres qui exigent des astérisques sur les guides. Mais il y a là un bon nombre d'objets dont certains sont de la plus grande beauté et dont tous les autres ont un vif intérêt parce qu'ils représentent une province, une époque, l'art révélateur d'une civilisation chrétienne. C'est un art anonyme, dans la plupart des cas, mais dont l'origine locale est généralement connue : cela vient de tel village, de tel monastère. Ainsi peut-on reconstituer les tendances d'une époque, son caractère propre, mieux que dans un musée où se coudoient des pièces de toutes origines.

On voit ce qui doit être la règle des musées diocésains : ne rien enlever du patrimoine utilisable des églises. Mais sauver du naufrage certain — naufrage qui peut être un poêle pour les statues de bois, ou les vitrines d'un antiquaire — tout ce que recèlent les placards, les greniers, les caves, les débarras où l'on met les accessoires des pompes funèbres. De l'Evêché à la plus petite sacristie : regardez dans les tiroirs. On y trouve de tout. Dernier bilan : un petit ivoire parisien du XIVe siècle, un fragment de tissu persan de lin et d'or du Xe siècle probablement, un angelot merveilleux du XVe siècle (hélas, la figure est mutilée, il a servi de poupée à des enfants), un tableau de Restout qui sort d'une cave (il est temps, l'humidité a rongé le bas). Je m'excuse de répéter ce que j'ai dit tant de fois : c'est une œuvre de sauvetage à accomplir. Qu'on ne dise pas qu'il n'y a plus rien, qu'il est trop tard! Le Pas-de-Calais a été périodiquement dévasté ; or, l'expérience est là : depuis la fondation en 1935 — et malgré les années d'occupation — environ 500 objets ont été ainsi récupérés. De minuscules et d'énormes : entre une boîte aux Saintes-Huiles en cuivre ou un calice en étain et une Assomption en bois sculpté grandeur naturelle, il y a quelque différence d'allure et même d'intérêt ; mais il n'y a pas de différence dans l'urgence du sauvetage.

***

A regarder tous ces objets souvent fragmentaires, on distingue maintenant trois époques bien distinctes dans la production artistique de la région. Trois époques où l'abondance même des travaux d'art marque à la fois le rayonnement de la pensée religieuse et l'activité économique ; trois époques avec leur orientation marquée vers un grand foyer d'art. Orientation, climat identique. Il ne faudrait pas croire que l'Artois — parce que son nom ne figure guère dans les manuels d'histoire de l'art — n'ait pas eu ses artistes propres. Mais cette province très ouverte aux grands courants d'idées produit des œuvres reflétant la mode d'un temps et d'un lieu.

Ainsi voit-on d'abord l'art radieux, ensorcelant, du XIIIe siècle. Il y a toute la grâce élégante de la statuaire rémoise dans le petit angelot, déjà presque célèbre, du Musée diocésain ; il n'y a pas moins de pureté de style dans un petit reliquaire de cristal de roche et de vermeil (retrouvé dans une caisse mise au rebut dans un grenier) ; trois bourses à reliques, dont l'une porte encore son envoi comme cadeau de Noël à une jeune fille ; un ivoire ; une Vierge de bois du XIVe siècle qui pourrissait dans un jardin. Avec un psautier aux enluminures parfaites et aux « drôleries » spirituelles, voilà de quoi recréer le moyen âge. C'est l'art de Reims pour l'angelot, l'art de Paris pour l'ivoire et le reliquaire ; ce n'est pas que tous ces objets en viennent nécessairement, mais l'art français est à son apogée. On n'échappe pas à sa séduction, à sa finesse.

Lorsque arrive la fin du XIVe siècle, l'Artois fait partie des états de Bourgogne. Période opulente ; le « Grand Duc d'Occident », qui rivalise avec le roi et a d'autres moyens financiers, vit souvent à Arras. Tout le monde aime se réfugier dans une piété assez exubérante. Le culte des saints prend une énorme extension ; chacun a le sien : corporations, confréries, maisons privées ; il y en a pour toutes les circonstances : maladies — et la peste est toujours à l'horizon — naissances heureuses, jeunesse aventureuse. Voyez le livre de M. Mâle sur la fin du moyen âge. Son livre est comme un catalogue du mobilier de nos églises.

Alors se peuplent les églises de statues de bois, de ce beau chêne du pays qui résiste indéfiniment ; statues dont les figures expressives, copiées sur le vif, sont peintes avec le plus beau talent par les artistes qui ne laissent à nul autre le soin d' « étoffer » comme ils disent et de dorer tout ce Paradis ingénu qui ait habité sur leur terre. Il faut de l'or, des pierreries sur les vêtements bleus et rouges comme ceux du duc et de la duchesse de Bourgogne. Voilà ce qu'aiment les bonnes gens depuis toujours — depuis l'Athènes du siècle d'or jusqu'au XIXe siècle français — et voilà ce que l'on ne voit plus lui donner. La splendeur épurée de la forme est pour les connaisseurs ; la violence de la couleur est pour tout le monde : le Parthénon était peint en vert et en rouge.



Vierge de Calvaire (vers 1550), retrouvée dans une cave.

Jamais la sculpture de l'Artois ne fut plus
roche des fidèles qu'aux XVe et au XVIe siècles.
omment chacun n'eût-il pas été ému par cette
ierge de douleur, encore revêtue d'une peinture
gne d'un élève de Van der Weyden ; comment
aurait-on pas prié avec ferveur devant l'apôtre
ı nord de la France, ce saint Amand à l'air
intelligent et si agréable à la fois ; comment
aurait-on pas invoqué de tout son cœur saint
ntoine, dont la longue barbe en tire-bouchon
ontre que le sculpteur connaissait ses émules
s bords du Rhin? Comment ne pas s'attendrir
la Flagellation que l'on voit au retable tout
int, tout découpé, tout doré? Un coup d'œil
toutes ces statues — et à combien d'autres! —
ı Musée diocésain (des sainte Anne, des saint
an-Baptiste, par exemple) et la piété familière
et confiante de l'époque de la Danse Macabre qui se voit aussi aux marges d'un psautier incunable, semble revivre à notre cœur. D'innombrables bois sculptés, tous intéressants et dont les frères sont à Bruxelles et à Malines.

C'est la production la plus sympathique de l'Artois et aussi la plus durable. Chose singulière, il reste une foule de ces saints de bois dont on pourrait croire que l'humidité, les vers et le clergé dussent avoir raison. Les orfèvreries, qui furent innombrables, sont devenues bien rares : la Révolution en anéantit une invraisemblable quantité et le musée diocésain ne recueillit — dans un coin de grenier — que deux reliquaires de cuivre de cette époque.

Mais la bonhomie familière du XVIe siècle, allait bientôt disparaître. Une belle vierge d'al-



Angelot du XIIIe siècle (retrouvé dans une ferme).

bâtre montre, vers le temps de Louis XIII, une majesté qui n'a rien encore de théâtral, mais un sérieux et un calme que la majesté du grand Roi eût aimés. C'est alors que l'Artois redevient français. A vrai dire, il suffit de parcourir les archives depuis le XVIIe siècle et jusqu'à l'aurore du XVIIIe pour comprendre aisément que l'on trouve peu d'œuvres d'art de ce temps. Il fallait songer aux toitures écroulées, aux nefs branlantes, avant d'ajouter des statues ou des tableaux. La guerre s'éternisait, reprenait sans cesse en Artois. Mais enfin, le siècle des lumières commence à connaître l'apaisement. L'enchantement des formes agitées du baroque se manifeste partout. Statuaire pompeuse et magnifique que cette énorme Assomption provenant de l'Abbaye de Ruisseauville : c'est du Titien en relief. Mais le sérieux du métier du XVe siècle n'existe plus. On fait des choses immenses et mouvementées dans un bois tendre et non plus dans un chêne robuste. Proie de choix pour les vers. Comment oublier cette descente d'un grenier par l'immense Assomption dont le bois semblait une sorte d'étoupe? Que de soins — heureusement efficaces — pour l'empêcher depuis lors de tomber en poudre! Quelle préoccupation aussi pour sauver ces deux beaux anges gris et or, pour surveiller ces trous par où s'échappe la poudre du bois, le sang et la vie de ces fragiles merveilles! Problème aussi, plus aisé, celui de cette tête d'ange qui provient d'un retable détruit durant la guerre de 1914. C'est un ange au sourire enchanteur, une tête grecque ; un ange du moment où le jeune Anacharsis allait visiter l'Hellade.

Cet art baroque de l'Artois est, comme celui de toute la France, fort méprisé ; on préfère le gothique ou la Renaissance. On peut préférer, mais quelle erreur de mépriser! Ces statues aux draperies qui volent, ces broderies mouvementées, ces orfèvreries d'une majesté royale, c'est d'un art somptueux dont la pensée nous touche trop peu, parce que nous n'essayons plus de la comprendre, pas plus que nous ne lisons les in-folios de Bellarvieu. Mais comment, dans l'Artois qui touche à la Flandre, oublier ces splendeurs? Pourquoi aussi oublier Versailles parce que l'on aime la Sainte-Chapelle? ou rejeter Rubens parce que l'on préfère Van Eyck ?

*
* *

Tels sont les enseignements du Musée diocésain. Il n'y a peut-être pas d'autre lieu où l'on puisse avec tant de clarté lire dans les objets d'art ce qu'y furent les grandes époques de l'Artois. Il faudrait aussi chercher les résultats de l'art du XIXe siècle — quelques pièces d'un très bon niveau provenant probablement d'un atelier de Bony, atelier familial qui survécut à la Révolution. Mais beaucoup d'autres — pour être amusantes et relever alors, un peu artificiellement, du folklore — sont d'une gaucherie incroyable. Ce sont des travaux de menuisier de village. Parfois ils copient ; ainsi un buste reliquaire à socle orné de guirlandes est du plus pur Louis XVI. Personne n'hésite en le voyant. C'était inscrit sur le catalogue du musée jusqu'au jour où une rosace se détacha ; derrière, une signature et une date : 1848! Il faut citer le fait pour montrer les erreurs de l'archéologie à vue de nez.

On comprendra, à voir l'ensemble de ces statues du XIXe siècle, la disparition complète de l'art provincial à la suite de la Révolution et la place prise par le plâtre qui, dans ses débuts, produit encore des œuvres agréables, pour tomber bien vite à cet état d'abjection qui ravit les fidèles par ses couleurs et ses ors.

Peut-on rêver d'un temps où chaque diocèse aurait son musée diocésain? Quelle revue de l'art français on pourrait faire alors! Pour le moment, on peut trouver un précieux ensemble à Blois ; on se prépare à aller admirer celui de Cambrai ; et il y a de bien belles pièces à l'évêché de Lille. La province de Cambrai sera donc pourvue de musées diocésains qui sauveront ces inestimables souvenirs d'une perte certaine.

Abbé LESTOCQUOY.

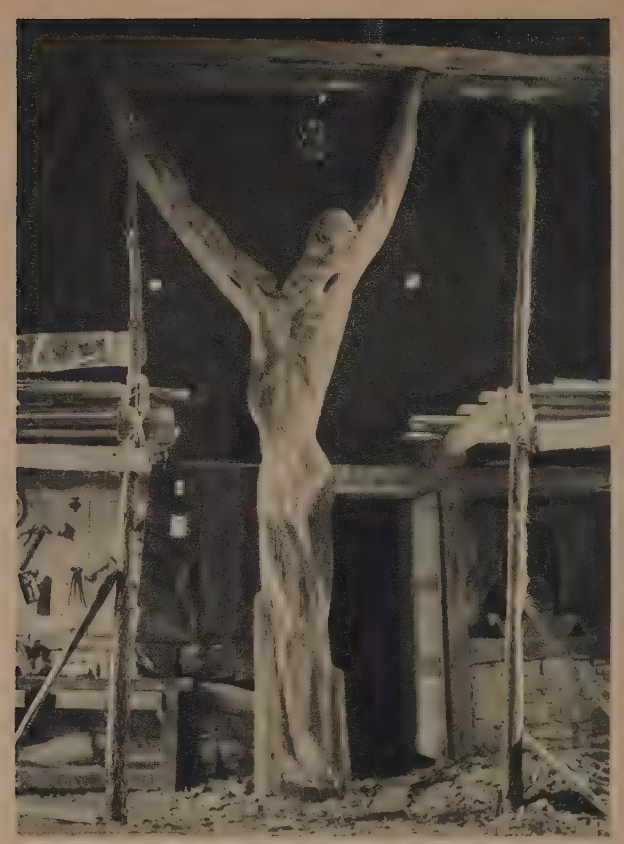
Conservateur du Musée diocésain d'Arras.



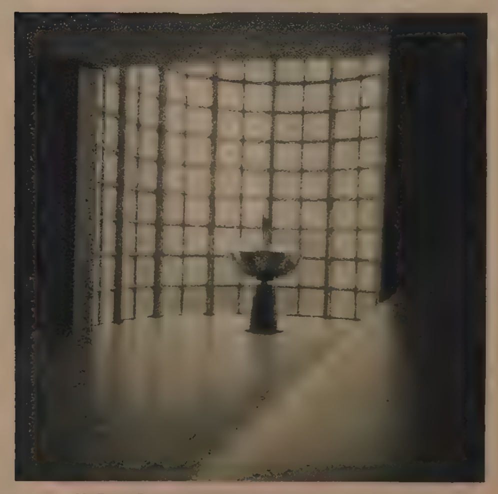


En haut : Ensemble de peintures, sculptures et gravures des XVIIe et XVIIIe siècles.
En bas : Saint-Amand, bois, XVe siècle (retrouvé dans un clocher).

Musée diocésain d'Arras.



Ce crucifix haut de quelque 7 mètres, a été sculpté peu avant la guerre dans un arbre qui s'y prêtait par le fameux sculpteur Zadkine.
Il se trouve chez son auteur aux Arques, Cazals (Lot).



H. Baur. Baptistère de l'église de Dornach (cf. p. 17).

L'ÉDUCATION ARTISTIQUE

DU CLERGÉ ET DES FIDÈLES

Le *Cahier IX* nous vaut une correspondance et des échos de toutes sortes, qui, en général, nous encouragent beaucoup : on nous incite de toutes parts à poursuivre l'œuvre ainsi entreprise, et l'impression d'immense bonne volonté que nous notions se confirme. Bien des appréciations nous prouvent que nous avons été compris. On est frappé par la cohérence de cette doctrine qui recoupe des constatations certaines et qu'illustrent des exemples analysés avec précision.

Néanmoins, certaines réactions manifestent involontairement que nous sommes loin d'exagérer les maux auxquels nous invitons à remédier. Certains ecclésiastiques ne sont-ils pas allés jusqu'à se plaindre : « Nous n'y comprenons plus rien! On nous a chanté sur tous les tons que le style Saint-Sulpice était mauvais, et voilà qu'on nous montre comme exemples de beau style classique deux vues de l'église Saint-Sulpice! » En vérité, si l'on confond ainsi l'art admirable de l'église Saint-Sulpice et ce qu'on vend dans la plupart des boutiques voisines de cette église, il n'y a aucun espoir d'amendement.

Nous avons été étonnés avouons-le, naïvement, de la réaction d'amis qui nous trouvent trop sévères. Certains de ces amis nous disent : « Vous avez objectivement raison, mais vous devriez atténuer le ton de vos critiques. » D'autres expriment même ce sentiment que la pédagogie devrait être *toute* positive et que le mal se corrige sans qu'on s'en prenne directement à lui. Nous avons longtemps rêvé qu'il pourrait en être ainsi. C'est une chimère. Sans aucun doute, l'éducation doit être *surtout* positive. Mais rien n'est fait tant qu'on n'a pas nettement manifesté les maux à éviter. Quand ces maux sont profondément enracinés, multiples, sans cesse renaissants, et qu'on en fait partout l'éloge, il faut absolument en prendre conscience. Nous ne cesserons de le répéter : à la base de tout art, il y a des exercices, au cours desquels le maître, le moniteur souligne la différence entre ce qui est juste et ce qui ne l'est pas. Sinon on commet indéfiniment les pires fautes en s'imaginant faire très bien. Nous voyons tous les jours en quelles illusions navrantes l'on se complaît dans le domaine des arts plastiques. On les encourage en faisant comme si elles n'étaient pas.

Ce n'est nullement infamant que, dans une décadence générale, vieille d'un siècle et demi, l'on porte des jugements artistiques faux! Pourquoi se froisser des remarques faites à ce sujet? Je m'aperçois tout le premier d'erreurs que j'ai commises et suis reconnaissant à qui m'en avertit. Je pense même qu'il me faut faire très simplement un aveu, parce qu'il peut être riche d'enseignements pour beaucoup. Je passe pour trop sévère. Or, je m'avise, quand je feuillette d'anciens numéros de l'*Art sacré*, et même certains *Cahiers* assez récents, quand je revois des œuvres dont je me suis occupé jadis, quand je recherche de vieilles photos, et quand, sur tout cela, je confronte mon jugement avec celui d'autres personnes — je m'avise que mon erreur consiste toujours à être trop large. L'épreuve du temps me fait toujours regretter d'avoir accueilli trop volontiers certaines choses insuffisantes, d'avoir accordé trop de confiance à des promesses qui n'ont pas été tenues, d'avoir surfait ce qui s'est avéré seulement honnête. Je ne vois pas *un seul cas* où j'aie à me reprocher — du moins depuis que je suis sorti de la première période des tâtonnements, révolue, maintenant, depuis quinze ou vingt ans — une exclusive *ou même une restriction.* Je crois que bien d'autres que moi ont une expérience analogue.

Mais le plus magnifique encouragement est celui que m'apporte le R. P. Paul Doncœur en un article des *Etudes* de janvier. Non pas, bien entendu, que l'illustre Jésuite ait eu connaissance lorsqu'il écrivit cet article, du Cahier sur l'éducation artistique ; il n'avait même pas encore le *Cahier VIII*. Mais sur les points les plus délicats, il m'approuve, il me devance même, sans que nous nous soyons concertés : contre les nouveaux poncifs dits « modernes », qui ne valent pas mieux que les anciens ; — sur le *courage* que doivent avoir « des hommes informés et sûrs » pour « faire de la peine à de très honnêtes commerçants, ainsi qu'à de très pieuses religieuses et à de très vénérables prêtres et prélats » ; — sur la nécessité de

ce que j'appelle la « méthode des différences » ; — sur la nécessité de contacts à réaliser entre l'art vivant de qualité et le public religieux...

Ce qui me touche, plus que tout, c'est de voir le R. P. Doncœur répondre précisément à la difficulté la plus embarrassante qu'on me fait. On m'objecte : « Vous dites des choses que nous n'avons jamais entendues, que vous êtes seul à dire, et ce sont des choses troublantes, blessantes mêmes! » Je sais bien que mes propos, qui paraissent scandaleux à certains lecteurs sont banalité pour quiconque vit dans les milieux artistiques. Mais alors, on me rétorque : « Vos milieux artistiques sont des cénacles d'esthètes ». Je sais bien que non, et j'essaie d'expliquer patiemment, progressivement, bien des choses, mais il y faudra des années, en attendant j'ai l'air d'un énergumène. Or, voici que le R. P. Doncœur engage sa haute autorité pour attester la justesse de ma ligne, et il le fait avec la générosité, la chaleur d'un chevalier qui arme son jeune lieutenant. Il me lance dans la carrière où il me voit. Et quant à moi, c'est une joie de lui dire : si j'y suis, c'est à vous que je le dois, c'est votre action de trente années et plus qui l'a ouverte. C'est bien votre combat que je poursuis !

P.-R. R.

Une éminente personnalité artistique nous a remis la somme nécessaire à l'envoi du *Cahier IX* à tous les évêques, supérieurs de Séminaires, secrétaires des Commissions d'art sacré, directeurs des *Semaines religieuses* dans les diocèses de France.

Sous la plume de René Huyghe, conservateur en chef des Peintures du Louvre (*L'Espagne mystique*, p. 112, étude recensée plus loin)

« D'aucuns pensent qu'il suffit d'ouvrir les yeux pour voir. Voir est une technique, une science que l'humanité fait progresser de siècle en siècle. Il y a une technique de la vision au même titre que de l'exécution. Voir, passe encore, mais s'apercevoir, là est le difficile. Il a fallu des générations pour découvrir certains gestes, certains effets de lumière que la peinture ignorait auparavant. L'artiste a ainsi jeté progressivement au domaine public ses découvertes dans l'exploration du visible, au même titre que le savant dans celle du connaissable. »

Ce petit texte, que tout historien de l'art contresignerait, fait d'une pierre trois coups : 1° L'éducation artistique doit principalement apprendre à voir, comme l'éducation musicale à entendre ; 2° Elle le fera le mieux en faisant reconnaître combien juste et enrichissante est la vision des maîtres qui ont successivement ouvert à l'homme des domaines visuels nouveaux ; 3° Une des principales difficultés apparaît alors dans la coexistence dans le public de personnes qui ouvrent leurs yeux, leur sensibilité, et d'une majorité qui s'obstine à les tenir fermés (la difficulté est aggravée du fait que les artistes dignes de ce nom ne *peuvent* plus ignorer ces domaines, et qu'ils en explorent de nouveaux ; le grand public, rebelle, ne trouve plus pour lui plaire que des artistes de plus en plus médiocres). A cette difficulté nous avons essayé de donner la réponse de principe, *Cahier IX*, n° 44 (la phrase en *italiques*).



Calice par Adeline Hébert-Stevens (Mme Paul Bony), exécuté par Albert Schwartz.



Photo J.M. Marcel.

Maurice Rocher, Détail de la fresque décorant l'église Saint-Dominique à Paris (cf. *Cahier VII*, p. 42).
Saint Paul, Saint Pierre et Saint Augustin.

On doit une particulière reconnaissance à M. Robert Rey, directeur des Arts Plastiques, qui, pour contribuer à la renaissance de la peinture monumentale, a fait exécuter des fresques dans diverses églises par des artistes qui lui semblaient désignés pour de telles tâches.

A vrai dire ces tentatives ont jusqu'ici indiqué plutôt les difficultés et donné des espérances, mais il y a des réussites, dont la plus remarquable est certainement celle de ce jeune artiste évidemment né pour la peinture murale et religieuse.











Quatre stations
du Chemin de Croix
qu'exécute Ph. Kaeppelin
(cf. *Cahier III*, p. 30)
dans le parc
du château de Kolbsheim
près de Strasbourg.



Jacques Yencesse (frère de Hubert) et Gérard Lanvin. Saint Bernard.

LEÇONS DES ŒUVRES ANCIENNES

NEFS ET CLOCHERS

La collection *Nefs et clochers*, publiée aux Editions du Cerf en connexion avec l'*Art sacré*, sous la direction de M. François Mathey, inspecteur des Monuments historiques, est constituée par de petites monographies des églises françaises, abondamment illustrées en héliogravure.

Elles se proposent de rendre sensible au grand public des touristes et des fidèles le témoignage artistique, humain et sacré que portent ces églises. En même temps, elles seront un guide pratique et, pour les historiens et archéologues, une documentation.

Chaque édifice intéressant, ancien ou moderne, fait l'objet d'une plaquette vendue séparément. Les églises d'une même région pourront être réunies dans un emboitage spécial, avec carte répertoire et index des artistes.

Ont déjà paru : Vézelay, par l'abbé Morel, à l'occasion du centenaire de la Croisade ; des églises parisiennes : Saint-Germain-des-Prés, par L. Grodecki ; Saint-Gervais, par B. Champigneulle ; Saint-Thomas-d'Aquin, par Colette Maynial ; Saint-Louis des Invalides, par P. du Colombier ; Saint-Germain-l'Auxerrois, par R.-A. Weigert ; Saint-Etienne du Mont, par Yvan Christ ; Saint-Médard, par Marc Thibout (Prix : 20 à 30 fr.).

La monographie de Vézelay a un caractère particulier, en raison de la forte personnalité de l'abbé Morel, qui a fait éclater les cadres de la simple notice d'information pour donner une étude d'une haute tenue sur la valeur plastique et spirituelle de la fameuse basilique et principalement de ses sculptures. Il manifeste surtout le rapport entre cet art et celui d'un Matisse et d'un Braque.



Les autres brochures, et ce sera, à l'avenir, la règle, visent seulement à renseigner. Les excellentes photos, dont la plupart sont faites exprès pour la collection par les meilleurs photographes, tels que Le Boyer, Jahan, Jean Roubier, d'Heilly, Fortin, Yvonne Chevallier..., les plans, les indications précises d'ordre historique, archéologique, plastique, spirituel, données par les critiques et historiens de l'art les plus qualifiés, tout cela apporte une ample matière à réflexions.

Relevons ici quelques enseignements (entre beaucoup d'autres) qui nous paraissent bien utiles.

D'abord *le temps que l'on mettait pour construire les églises.* A Saint-Gervais, les quatre travées de la nef, 1607-1616, neuf ou dix ans. Nous ne parlons que de la nef, mais « conçu à la fin du XVe s., l'édifice ne fut terminé que cent soixante-trois ans plus tard ». A Saint-Etienne du Mont, on commença en 1492 par la tour et par le chœur, qui ne fut achevé qu'en 1540 : donc quarante-huit ans. A Saint-Médard, le chœur, profond de deux travées, son déambulatoire et ses chapelles, très avancés en 1586, ne furent terminés qu'en 1610 et 1620 ou même seulement en 1655. Voilà pour les églises au sujet desquelles on a des dates précises. De tels exemples ne calmeront-ils pas l'impatience indiscrète de nos contemporains? Nous avons oublié

que le « temps ne respecte pas ce qui a été fait sans lui ».

Puis *la réussite des mélanges de styles vivants* (cf. *Cahier* n° 9, p. 32), à Saint-Médard, à Saint-Etienne du Mont, à Saint-Germain l'Auxerrois. Dans cette dernière église, dont le vieux clocher date du XIIe siècle, dont le gros œuvre est du XIIIe pour la majeure partie, qui a reçu au XVe siècle, un porche si opportun et charmant, si bien lié à l'édifice, nous avouons, contre le sentiment de l'auteur de la notice, peut-être trop affecté par sa formation archéologique, goûter fort les belles colonnes cannelées dont l'époque Louis XVI a doté le chœur. Nous ne pensons certes pas, comme Dézallier d'Argenville que les piliers gothiques étaient « informes », mais nous partageons tout à fait cet avis du cicerone : L'architecte qui a fait ces colonnes a « conservé un exact rapport avec le reste de l'église ». L'observation d'Argenville est intéressante parce qu'elle atteste explicitement l'intention qu'avaient les architectes classiques d'intégrer harmonieusement leurs apports dans l'ensemble. En revanche, les pastiches du XIXe siècle qui s'imaginent être fidèles, sont lamentables : le beffroi de Saint-Germain l'Auxerrois, élevé par Ballu, est bien qualifié par M. Weiger d'« indésirable ». Nous aurions aimé que l'on insistât sur la laideur des vitraux qui sont une si grave offense au chœur de cette église.

On glanera ici et là des précisions de dates sur *la pratique du gothique à l'époque classique*, sujet passionnant. Souvent l'esprit n'y est plus. Parfois le résultat d'ensemble, malgré des lourdeurs de détails, est admirable, comme dans la nef de Saint-Gervais. Il est fort remarquable qu'à Saint-Germain-des-Prés, l'on ait, non pas « à la Renaissance », mais de 1644 à 1646, remplacé la charpente qui couvrait la nef romane, par des voûtes gothiques très honorables. Le même moine architecte, ayant à ajouter, en 1646, un porche sur la façade méridionale, l'a fait, en revanche, au goût du jour. A Saint-Gervais, le fameux portail, chef-d'œuvre de la superposition des trois ordres : dorique, ionien, corinthien, n'est pas, comme on pense, un morceau classique ajouté longtemps après à une vieille église gothique ; le marché en fut passé l'année même, 1616, où l'on terminait la nef. Un gothique assez vivant s'est perpétué beaucoup plus longtemps qu'on ne croit. Il mériterait une étude d'ensemble sérieuse.

On remarquera aussi un peu partout, combien notre patrimoine a souffert des guerres de religion, des révolutions, du vandalisme naïf des ecclésiastiques importants et probablement cultivés, chanoines, curés... Le cas de Saint-Germain-l'Auxerrois, paroisse royale, qui fut pleine de merveilles, est particulièrement douloureux.

On annonce dans la même collection des brochures de J.-Ch. Moreux sur Saint-Joseph des Carmes, de Louis Chéronnet sur Saint-Sulpice, de Jean Verrier sur Saint-Séverin, de Michel Ranjart sur Saint-Eustache, de Fr. Mathey sur Notre-Dame-des-Victoires, de Le Donné sur le Raincy.

Espérons que cette collection contribuera, comme c'est son dessein, à développer la dévotion du clergé et des fidèles pour leurs églises. Une telle série de monographies était avant la guerre en cours de publication en Allemagne ; il faut que la France rattrape sur ce point son retard.

Nous espérons aussi que ces brochures seront souvent l'occasion d'« épurations » désirables. Seulement, il faudrait avoir le courage de dire que les lampes récemment installées à Saint-Thomas d'Aquin et la courtine de l'autel sont inadmissibles, que les peintures du XIXe siècle qui déparent l'église des Carmes doivent absolument être retirées et anéanties... C'est une autre histoire.

Pierre DIVONNE.

ANGES

Les éditions Pierre Tisné publient un recueil de peintures représentant des anges, dans la collection qu'avait ouverte l'album intitulé *Le Visage du Christ*. Ces 152 planches en couleur ou en héliogravure sont fort utilement commentées par Mlle Renée Zeller. Le R. P. Régamey a donné l'introduction qui vise à donner l'enseignement de la foi sur les anges. Pour une étude iconographique des anges, l'essentiel est dit dans les excellentes notices de Mlle Zeller et il existe un ouvrage d'ensemble de Mlle Villette (chez Laurens).

VAN EYCK, L'AGNEAU MYSTIQUE

Le moyen âge fut l'âge des « sommes » au sens universaliste où l'on entend aujourd'hui ce mot. Somme de théologie que la *Somme* de saint Thomas ; somme de poésie que la *Divine Comédie* ; somme de musique que le chant grégorien ; somme de tous les arts, que la cathédrale, où d'autres sommes avaient leur place, celles de la tapisserie, comme *l'Apocalypse* d'Angers, de la sculpture, comme le *Portail Royal* de Chartres, de la peinture, enfin, comme le retable de *l'Agneau mystique*. A ce dernier les éditions Marion (Bruxelles, 1946) viennent de consacrer un magnifique ouvrage.

Du texte de M. Léon van Puyvelde, on ne sait ce qu'il faut le plus louer : la science et la sûreté de l'érudition,

Ci-dessous : Détail du Retable de l'Agneau Mystique.

(Extrait, ainsi que l'image de la page 45, de l'ouvrage recensé).

On est frappé, en feuilletant cet ouvrage, de constater combien est vraie la remarque qu'avait faite jadis M. Louis van Bossche (Les Etudes Carmélitaines, 1933, t. II, p. 86-89) : chez les van Eyck et leurs successeurs, par opposition à leurs prédécesseurs les « pré-primitifs », les morceaux de peinture sont d'autant plus beaux qu'ils représentent des objets plus naturels, moins surnaturels. Dans le Retable de Gand, l'Eve est bien plus belle que le Christ et la Vierge. Il y a un sens religieux plus vrai dans le portrait de la Donatrice que dans les personnages du paradis.



(1) Le problème Hubert-Jean van Eyck est, on le sait, un des plus délicats de l'histoire de l'art. Il porte sur deux points : *a)* l'existence d'Hubert ; *b)* le départ entre la production des deux freres. Contrairement à l'opinion de Renders (*Hubert Van Eyck, personnage de légende*, Bruxelles 1931), M. Van Puyvelde admet, avec la plupart des historiens, que Hubert a existé : l'inscription peinte sur le cadre ; l'indication de Hieronymes Münzer de Nuremberg qui déclare, en 1495, que l'auteur du tableau est enterré devant l'autel de la chapelle (où Hubert van Eyck avait un tombeau que l'on a retrouvé) : le témoignage d'Antonio de Beatis qui attribue, en 1517-1518, le retable à un certain Robert (nom en qui celui d'Hubert peut être facilement transformé) ; un poème de Lucas de Heere qui en 1559, donne le polyptique aux

l'objectivité de l'information — qualité rare, en un sujet qui a soulevé des polémiques furieuses sur la part respective d'Hubert et de Jean van Eyck dans l'exécution de l'œuvre (1) — la finesse et la rigueur de l'analyse, l'aisance et la clarté de la présentation.

Pour les illustrations, si les planches en couleur laissent un peu à désirer, celle, en particulier, qui reproduit l'ensemble du polyptique et qui tire trop sur le vert, les autres sont, en revanche, d'une qualité parfaite et, fait plus rare encore, d'un goût accompli et d'une rare utilité. Isolant, en effet, certaines parties de ce tout grandiose, elles les révèlent littéralement. L'œuvre s'en affirme encore comme plus riche et ses auteurs comme plus grands. Mantegna n'a pas peint de plus belles architectures, Corot de plus belles campagnes, Vermeer des vues plus belles de villes, Chardin de plus belles « vies silencieuses », Masaccio de plus beaux nus, Holbein de plus beaux portraits, Ucello de plus beaux chevaux montés par de plus beaux guerriers, Fouquet et Van der Weyden de figures plus monumentales. Ce que nous savions, bien sûr (que n'a-t-on déjà dit sur cette peinture illustre!) mais un peu par autorité, ce livre nous en fait prendre une conscience aiguë. De sa lecture nous sortons éblouis, éperdus et béants de stupeur admirative. Etonnant chef-d'œuvre que ce retable! Non seulement parce qu'il résume, avec une ampleur que Michel-Ange ne dépassera pas au plafond de la Sixtine, la vision de son époque, mais encore parce que l'esthétique irréaliste du moyen âge, que clot le polyptique, s'y rencontre et s'y fond avec celle, réaliste, de l'époque moderne, qu'il ouvre, magnifique, et féconde en la légitimant. Réalisme, bien sûr, mais réalisme irréaliste, où les objets et les personnes ne sont pas représentés pour soi, mais pour leur signification plastique et mystique même, et réalisme magique, qui exprime plus qu'il ne représente.

Les éditions Marion ont un titre, ainsi, à notre gratitude, pour nous avoir permis de mieux connaître, mieux comprendre, mieux admirer et mieux aimer « un des principaux joyaux du patrimoine artistique du monde entier. »

Bernard Dorival.

---

deux frères; sont autant de documents dont l'autorité est difficilement contestable, et d'où il ressort : 1° qu'Hubert a bien existé; 2° qu'il a commencé l'exécution de *l'Agneau Mystique* [qu'après sa mort (antérieure à 1426) son frère Jean achève]. Quant à donner à l'un, tels panneaux et tels autres panneaux à l'autre, M. Van Puyvelde s'y refuse prudemment : ce qui est faire preuve de plus de probité scientifique et de plus de finesse que beaucoup d'historiens qui fondent leurs répartitions de telles parties de l'ensemble à Hubert et de telles autres à Jean sur une analyse stylistique nécessairement subjective et sujette à caution. Laissons donc, comme la tradition y invite, aux deux frères van Eyck la gloire d'avoir peint ensemble un des chefs-d'œuvre de l'art.



Retable de l'Agneau Mystique. La Donatrice. Voyez la légende p. 44.

L'ESPAGNE MYSTIQUE AU XVIe SIECLE

Les ouvrages de la collection « Documents d'art et d'histoire » (Arts et métiers graphiques) mettent en rapport les œuvres d'art avec les textes littéraires et autres documents d'une même époque. Le R. P. Bruno de Jésus-Marie et Bernard Champigneulle viennent de nous donner ainsi un ouvrage très suggestif sur sainte Thérèse, saint Jean de la Croix et Greco (480 fr.). La majeure partie en est constituée par des études du R. P. Bruno sur les deux grands docteurs du Carmel et une admirable anthologie de leurs textes. Les œuvres de Greco, celles du « divin » Morales, de Hernandez, de Montanès, de Luis Tristan sont placées ainsi dans l'atmosphère qui les font le mieux entendre.

Une étude de Bernard Champigneulle sur Greco mérite d'être signalée. Réagissant contre divers excès des interprètes modernes, peut-être minimise-t-elle la part des influences byzantines dans l'art de Theotokopoulos, et peut-être ne faut-il pas écarter purement et simplement le rôle qu'un astigmatisme put jouer dans ses déformations, non plus qu'un certain déséquilibre mental. Mais cette réaction est saine et nous paraît plus conforme à la vérité que les systèmes de tels ou tels auteurs qui ont tout ramené à l'un de ces facteurs. Champigneulle a certainement raison d'écrire : « Si Greco a déformé ses personnages, c'est parce que l'artiste reste maître de transformer la réalité lorsqu'il peut ainsi lui donner plus d'expression et de valeur plastique. » Nous croyons aussi très juste le jugement sur le caractère religieux de Greco qui reprend, en somme, celui que le R. P. Couturier avait porté dans une étude de l'*Art Sacré* en octobre 1937 : Greco, pense B. Champigneulle, ne fut sans doute pas un mystique. « Il a splendidement pénétré l'essence de la dévotion castillane ; mais là s'arrête ce que nous pouvons dire de son intimité religieuse ».

Dans le même ouvrage, René Huyghe, conservateur en chef des Peintures au Louvre, consacre une remarquable note au petit dessin à la plume que l'on nous a conservé de saint Jean de la Croix et que nous reproduisons sur la page suivante. A la suite de José-Maria Sert, Huyghe propose de regarder ce dessin en le mettant en long. Alors, dit-il, « la croix est inclinée comme un crucifix présenté aux lèvres du mourant ». Il nous semble qu'on n'a pas besoin de recourir à cette disposition pour expliquer le mouvement du Christ, et l'on doit tenir compte du témoignage ancien, selon lequel saint Jean de la Croix a fixé une vision qu'il eut du Crucifié, « montrant une grande partie de ses épaules labourées par les fouets », la croix étant dans la position normale. Huyghe remarque avec raison combien cette petite œuvre, si prodigieusement grande, est inouie à son époque. La chose est d'autant plus remarquable quand on sait combien peu les artistes échappent « aux habitudes visuelles par quoi ils sont solidaires de leur temps. » Cette « perspective plongeante, hardie, presque violente, soulignée par l'éclairage, sous lequel le saint saisit son Christ en croix, n'a aucun correspondant dans l'art contemporain ; il y est difficilement ima-

ginable ». Ainsi le saint fait-il « une trouée dans l'art de son époque. Il ignore les règles et les limites de la vision contemporaine ; il ne dépend pas de la manière de voir en usage dans son siècle ; il ne dépend que de l'objet de sa contemplation. » Voilà un des rares cas et certes le plus éminent, où l'on peut parler d'une peinture *mystique*. Saint Jean de la Croix « ne cherche pas à créer une image, à la tirer de lui et des ressources humaines dont il dispose ; il ne crée pas, il subit, il reçoit ; il ne veut que fixer le caractère imprévu et insigne de sa vision, hors des démarches familière à l'œil terrestre. » Il la reçoit « aussi impérativement que des stigmates ».

Le crucifix de Saint Jean de la Croix.
Extrait de l'ouvrage recensé.
A la dimension de l'original.

VELASQUEZ

La librairie du Divan publie un magnifique album de cent vingt-quatre planches en héliogravure d'une qualité parfaite, où l'on apprend au mieux à connaître Vélasquez, autant du moins qu'on peut connaître, sans voir les toiles originales, « un des plus peintres des peintres ». Même quand on n'a pas eu la joie de contempler les chefs-d'œuvre du Prado, à Madrid ou à Genève, ceux de Vienne ou de Londres, ou simplement ceux de Paris, on peut se faire une certaine idée du magicien qu'est Vélasquez, grâce à cette quantité de détails reproduits à la grandeur, où la touche, le craquelé, et le grain même de la toile sont sensibles. On se rend compte par de telles images combien cet art précis est large. Il serait suggestif de comparer à cette virtuosité pleine d'âme et donc tellement libre et qui véritablement *joue*, la manière sans vie des peintres qui plaisent parce qu'ils sont corrects et habiles.

L'album s'ouvre par une notice de Léon-Paul Fargue qui analyse les qualités propres à cet enchanteur. C'était bien à un poète, et à *ce* poète, qu'il fallait demander de transposer en des mots ces « sortilèges ». Cependant le merveilleux poète qu'est Fargue nous paraît accorder au peintre une qualité religieuse qui justement lui manque. Il le voit « placé dans l'intimité de Dieu ». Vélasquez au contraire nous déçoit par un manque de sens spirituel. Le fameux crucifix qui est si émouvant dans une reproduction de petit format en noir, est réellement, nous l'avons vu à Genève, une grande peinture sans mystère, crue et creuse. Il ne nous semble même pas que Vélasquez ait eu, comme le pense Fargue, de la « passion pour l'homme intérieur ».

Une biographie et des notices sur chaque tableau sont excellentes de précision. On y glane bien des choses. Par exemple ces textes de Calderon et de Pacheco qui montrent combien naïvement l'Espagne du XVIe siècle professait la vieille théorie d'un réalisme pur et simple : « Les peintres ne sont vraiment rien d'autre que les imitateurs, les copistes de la grande nature » ; « Je m'en tiens à la nature en tout, et si je pouvais l'avoir entière devant mes yeux et non divisée, ce n'en serait que mieux. Le principal est le relief, l'image doit sortir du cadre... ». Bienheureuse époque où l'on ne s'avisait même pas des problèmes, où l'on n'avait d'autre ambition que de reproduire la réalité et où l'on opérait, quand on était Vélasquez, ce que notre ami Waldemar-George appelle la « magie de la réalité » !

RELATIONS INTERNATIONALES

L'ART SACRÉ ANGLAIS

Nous avons été particulièrement heureux de renouer avec nos amis anglais.

Durant la guerre leur activité n'a pas été suspendue. L'infatigable animatrice qu'est miss Joan Morris a poursuivi la publication de sa revue *Art Notes* qui a même pris un plus grand volume, paraissant depuis 1942 sur trente-deux pages et sous une forte couverture illustrée. La *Church artists' agency* qu'elle a fondée s'est développée, avec deux centres, l'un à Oxford, 28 a Cornmarket Street, l'autre à Londres, 25 Ebury Street, S. W. 1.

Miss Morris s'efforce d'étendre son action à la chrétienté entière, voulant mettre sur pied une organisation internationale des artistes qui travaillent pour l'Eglise. Le projet nous paraît moralement, spirituellement très sympathique. Malheureusement l'ordre de la qualité effective et celui de la bonne volonté interfèrent continuellement sans s'identifier. Le danger est de donner à croire aux autorités religieuses, aux simples prêtres qui font des commandes et aux fidèles qu'une organisation d'artistes chrétiens désireux de faire œuvre de valeur offre effectivement les garanties de qualité, dont souvent ces artistes n'ont même pas une conception juste, tant l'atmosphère artistique est viciée depuis un siècle et demi. Le temps n'est pas encore venu, loin de là, où un large groupement d'artistes puisse offrir ces garanties de qualité. Or tout est là. Après trente ans de tâtonnements, d'expériences, durant lesquels ce qui importait le plus était la *bonne volonté*, le moment est venu où la tâche primordiale est de distinguer la *qualité*. En tous domaines s'impose une prise de conscience semblable à celle que nous avons commencé de tenter au sujet de l'architecture dans notre *Cahier X*. Aussi un vaste rassemblement international des bonnes volontés nous inquiète-t-il un peu et nous semble-t-il prématuré, à moins qu'il ait seulement valeur spirituelle, comme notre chère Société de Saint-Jean.

En tout cas, il faut que les échanges se multiplient par dessus les frontières. Précisément, et ce fut une grande joie, les premiers artistes étrangers qui nous ont rendu visite sont les Anglais. Sous les auspices de l'*U. N. E. S. C .O.* la Maison des Beaux-Arts a ouvert sa salle en novembre et décembre aux artistes religieux anglais groupés par Miss Joan Morris. Exposition fort intéressante, qui pouvait déconcerter quelque peu des français, par un certain manque de sens plastique.

En retour, une exposition française doit avoir lieu à Londre à l'automne.

CORRESPONDANCE

Nous nous excusons vivement auprès de quelques-uns de nos correspondants auxquels nous ne sommes pas arrivés à répondre. Qu'ils veuillent bien se rendre compte de la tâche écrasante qui nous incombe, accrue par l'obligation de nombreux voyages. Les séances consacrées à dicter ne suffisent pas au courrier le plus immédiatement indispensable à la marche de la Revue... Nous n'en prenons pas notre parti et y aviserons au mieux, mais que nos amis ne se découragent pas de nous faire part de leurs observations — nous en tenons compte, — de nous envoyer des documents, ils serviront le moment venu.

Nous ferons dans les numéros suivants une place importante à la correspondance.

INFORMATIONS

Le R. P. Couturier s'est embarqué pour l'Amérique au début de janvier. Il avait prêché le carême à New-York en 1940 et faisait une tournée de conférences aux Etats-Unis et au Canada, lorsqu'il fut surpris par la défaite de la France. Il resta là-bas jusqu'en septembre 1945, peignant des décorations dont sa modestie nous a, malgré nos instances, refusé les photographies, enseignant à Baltimore et à Québec, émancipant de l'académisme de jeunes artistes canadiens, réunissant des articles en un petit volume, *Art et Catholicisme* (aux Editions de l'Arbre, Montréal, 2e édit., 1945). Son influence fut extrêmement profonde et profitable au rayonnement français. Il est retourné à Baltimore pour achever une décoration et reprendre son enseignement, il fera un voyage au Canada, pour organiser une importante exposition de jeunes artistes canadiens, qui aura lieu au Musée d'Art Moderne de Paris, et rentrera en mai.

◆

Le célèbre *Christ à la colonne*, une des premières grandes œuvres religieuses de Desvallières (1910), qui a appartenu à Maurice Denis, vient d'être offert aux Musées Nationaux, sous réserve d'usufruit, par son dernier possesseur, M. Kappes-Grange.

Nous sommes persuadés qu'elle tiendra un jour parfaitement son rang au Louvre.

◆

Mme Noële Maurice-Denis Boulet, auteur d'un remarquable ouvrage sur les souvenirs chrétiens de Rome, *Romée, ou le Pélerin de Rome*, a fait à l'Institut Catholique de Paris, Salle d'Hulst, le jeudi à 17 heures, une série de cinq conférences : *Nouveaux Aspects de l'archéologie chrétienne à Rome*, du 6 février au 6 mars.

◆

Le livre de M. Lucien Rudrauf sur l'*Annonciation*, dont nous avons signalé le vif intérêt dans le *Cahier VIII* ne se trouve plus chez l'imprimeur Grou-Radenez, mais à la Librairie Le Soudier, boulevard Saint-Germain.

◆ ◆ ◆

L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES

Nous sommes heureux de voir reparaître notre aîné *L'Artisan Liturgique*, la revue trimestrielle des Bénédictins de Saint-André-lez-Bruges. Il s'appelle maintenant *L'artisan et les Arts liturgiques*. Telles sont néanmoins les difficultés actuelles que le premier numéro de la nouvelle série, paru en juillet 1946, n'a pu être suivi d'un autre, au rythme prévu. Au moment où nous achevons notre mise en pages, nous recevons le



Vélasquez. Détail de l'Adoration des Mages (1619-Prado)
Vélasquez avait vingt ans quand il a peint ce tableau.
(Extrait de l'ouvrage recensé).

numéro 2-3, consacré aux arts religieux dans les deux Suisses, la romande et l'alémanique. Il est très beau. Nous en rendrons compte prochainement.

Le premier numéro s'ouvre par un article de Paul Fiérens sur l'Œuvre Sacrée de Maurice Denis. Retenons ces justes formules qui caractérisent le rôle joué par Denis : « Il a réconcilié l'art sacré avec l'art tout court... Etre peintre d'abord, et de son temps, être peintre chrétien aussi naturellement qu'on est chrétien, sans le faire exprès, sans se spécialiser dans la peinture de dévotion, sans renoncer à rien de ce que la beauté propose, soit dans le plan de la nature, soit dans celui de la spiritualité, de la foi : telle fut la position de Maurice Denis. »

Une documentation sur l'église Saint-Adrien à Bruxelles-Boendael, œuvre de Van den Nieuwenborg. Sans doute quelques-uns des éloges adressés à cette église sont-ils fondés ; mais nous avons dit, *Cahier X*, p. 6, les graves réserves de principe qu'elle nous paraît appeler, et il y aurait dans le détail à relever beaucoup de ces choses qui recueillent la plupart des suffrages parce qu'elles sont soignées et même cossues, mais dont la qualité plastique est bien critiquable.

Des sculptures récentes d'Henri Charlier notamment des chapiteaux de l'église de la Bourboule (cf. *Cahier III*). Des Madones brugeoises du XIIe au XXe siècles, notamment l'incomparable Vierge de Michel-Ange (1506) qui se trouve dans l'église Notre-Dame.



Photo Robert Doisneau.

Dom Robert. La Création, Tapisserie d'Aubusson : 4 m. sur 3 m. 40.

IMP. CURIAL-ARCHEREAU
PARIS - DÉPOT LÉGAL -

PRIX

Le Gérant : P. F
Autorisation n°